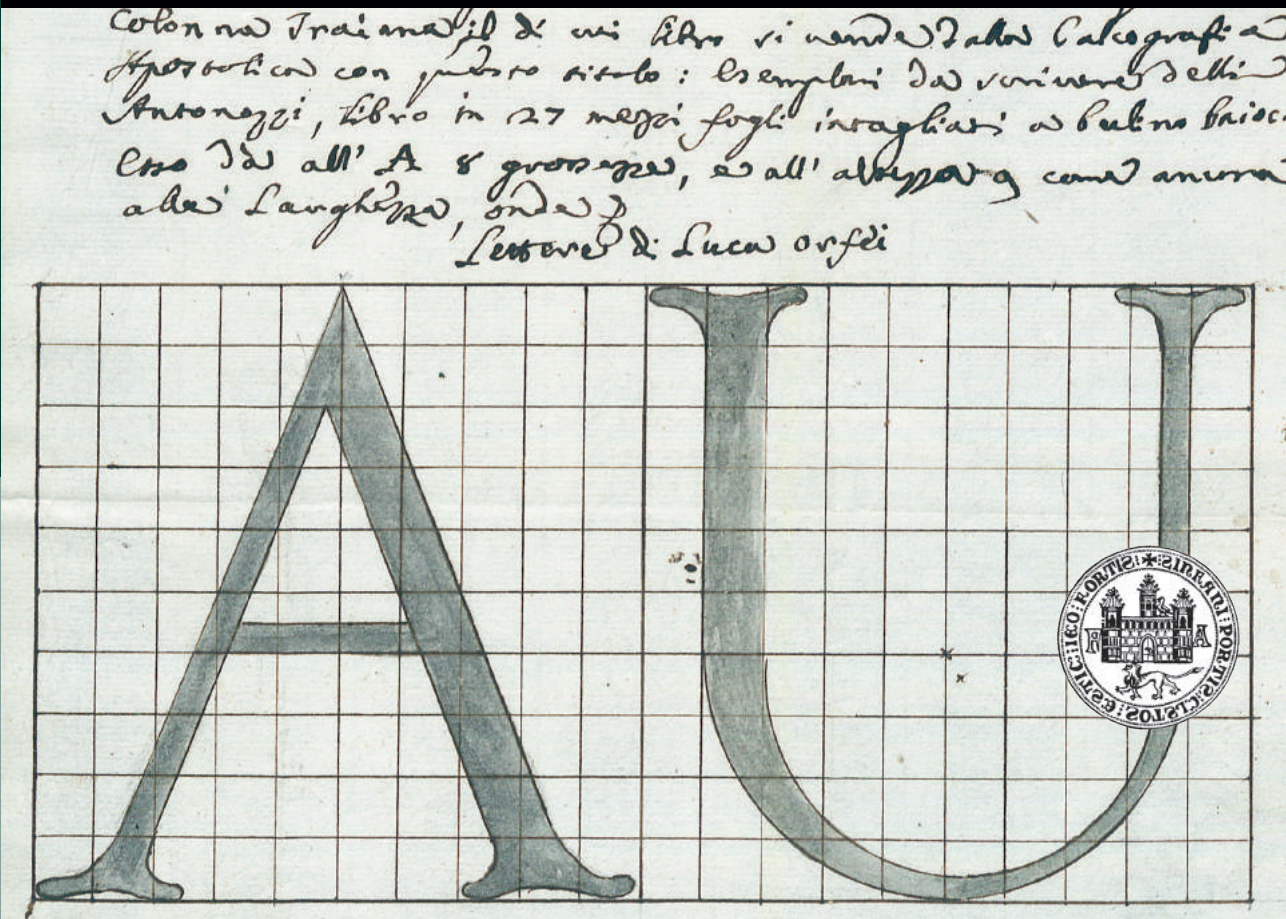
# NUOVI STUDI FANESI

numero 30 anno 2018 Biblioteca Comunale Federiciana Fano



# NUOVI STUDI FANESI

numero 30 anno 2018 Biblioteca Comunale Federiciana Fano

*Direzione:* Franco Battistelli

*Comitato scientifico:* Giuseppina Boiani Tombari, Massimo Bonifazi,
Claudia Cardinali, Daniele Diotallevi, Marco Ferri, Samuele Giombi,
Valeria Purcaro, Michele Tagliabracci, Gianni Volpe

*Redazione:* Danilo Carbonari, Lucia Baldelli, Valeria Patregnani

*Sede:* Biblioteca Federiciana, via Castracane 1 - 61032 Fano (PU) Tel. 0721.887474
federiciana@comune.fano.pu.it
www.sistemabibliotecariofano.it

ISSN 1125-8799

# Indice

*Claudio Giardini* 7
Giuliano Presutti da Fano e il polittico
di Monte San Pietrangeli: un capitolo di cultura
figurativa peruginesca nella Marca fermana.

*Michele Tagliabracci* 71
Luca Orfei da Fano

*Valentina Radi* 147
Abitare la Fabbrica Federiciana

*Iacopo Benincampi* 205
Uno scorcio sul governo papale attraverso la «pianta
del Palazzo Apostolico, e Magistrale della Città di Fano»

*Corrado Caselli* 225
L'Istituto Cante di Montevecchio, un po' di storia,
un po' di cronaca, un po' di memoria

*Marco Ferri* 241
Gabriele Ghiandoni, le opere e i giorni

# Giuliano Presutti da Fano e il polittico di Monte San Pietrangeli: un capitolo di cultura figurativa peruginesca nella Marca fermana*

*Claudio Giardini*

Pietro Zampetti nel 1953 al tempo in cui era ancora Soprintendente alle Gallerie delle Marche nell'illustrare *a compte rendu* i restauri operati dalla Soprintendenza sul patrimonio storico artistico marchigiano che proprio con lui cominceranno ad avere una programmazione organica con cadenze annuali, presentando un dipinto restaurato, opera del pittore cinquecentesco Giuliano Presutti (Fano, 1485ca,-1557)[1] – detto anche Presciutti, Persciutti, Persiuti, Persuti, Psuti, Psuzio, Prusio[2] – in prosecuzione di discorso attribuiva in maniera piena al pittore fanese l'interessante ed articolato polittico (fig. 1), una tempera su tavola di cm 325x280, presente nella chiesa di S. Francesco (già eponima di S. Pietro) del convento francescano dei frati minori osservanti a Monte San Pietrangeli nella Marca fermana e rappresentante *Madonna col Bambino e S. Giovannino; S. Antonio da Padova*, *S. Pietro, S. Francesco, S. Sebastiano* [registro inferiore]; *Compianto su Cristo morto; S. Lorenzo, S. Biagio, S. Bernardino da Siena, S. Caterina d'Alessandria* [registro superiore]; *Dio Padre, S. Gerolamo, S. Agostino, S. Ambrosio, S. Gerolamo* [cuspidi]; *Cristo risorto e i dodici apostoli* [predella].[3]

Lo storico dell'arte irrobustiva supposizioni ed ipotesi a lui precedenti che titubanti avevano arrancato sul nome di Giuliano per via di maestosi accostamenti (*...dai casi della vita costretto a coabitare con artisti tanto più grandi...*)[4] evidenziando inoltre in maniera competente e precisa come l'opera nella sua complessità manifestasse modi e stilemi derivanti da influenze venete commiste ad una cultura peruginesca peraltro in ciò riprendendo una

folta storiografia artistica precedentemente prodotta.[5]

L'individuazione nel giovane maestro fanese quale esecutore della interessante macchina d'altare che Zampetti collocava temporalmente poco oltre il 1506 - posizionandola giustamente tra gli interventi di Giuliano alla *Sacra Conversazione* di Antonio Solario (*...duos quadrectos dicte cone...*)[6] e la *Madonna col Bambino in trono e i SS. Bartolomeo e Antonio Abate* (fig.2) da lui realizzata nel 1510 per la chiesa abbaziale di S. Bartolomeo apostolo a Campofilone, in seguito nel 1870 trasferita nella Pinacoteca Civica di Fermo,[7] segnata e datata nello zoccolo del trono HOC OPUS/[feci] T FIERI/[MI[cha]EL GULIER/MINI SUE D[evotionis]/CAUSA [A.] D./MCCCCC/X/ e più sotto JULIANUS DE FANO P.[8] - poneva di concerto il problema delle vicissitudini che avrebbero tormentano non poco i numerosi studiosi che a principiare da Amico Ricci che l'attribuiva addirittura a Vittore Crivelli[9], dal terzo decennio dell'Ottocento in avanti avranno ad occuparsene[10]. Giovan Battista Cavalcaselle e Giovanni Morelli, per citare, all'indomani dell'Unità d'Italia nella visita istituzionale del maggio 1861 di ricognizione della consistenza del patrimonio storico artistico delle Marche e dell'Umbria,[11] vi vedevano un pittore sotto l'influenza di Perugino ... *l'autore n'è ignoto, ma è verosimilmente artefice del paese, che studiò le opere di P. Perugino.*[12]

Luigi Serra negli anni Trenta del secolo scorso esaminando le varie componenti del polittico trovava soprattutto nel S. Sebastiano collocato nello scomparto estremo di destra della sezione inferiore delle assonanze con i modi di Pietro Perugino e proponeva di guardare a Cola dell'Amatrice nel periodo giovanile o anche a Vincenzo Pagani *...si potrebbe prendere in esame l'opportunità di una attribuzione a Cola giovane o a Vincenzo Pagani...* salvo poi ripiegare su un più sicuro giudizio *...tuttavia contro una attribuzione decisa stanno tipi femminili che non sono caratteristici del Pagani. Così che l'ipotesi più probabile rimane tuttora quella espressa da Cavalcaselle.*[13] L'iscrizione tradotta dice: *Questa opera fu fatta fare da Michele Gugliermini per la sua devozio-*

*ne nell'anno del Signore 1510. Giuliano da Fano, dipinse*. Nulla fuoriesce dagli archivi sulla figura del Guglielmini mentre a quel tempo abate dell'abbazia di S. Bartolomeo di Campofilone era il monaco camaldolese D. Romualdo Torelli [Piccolomini] nativo di Massaccio [Cupramontana] che vi si era insediato fisicamente nel 1508[14] avendola permutata agli inizi del 1500, col permesso di papa Alessandro VI, con quella di *S. Petri a Rota in partibus Tusciae*[15] che passava quindi al Cardinale fiorentino Francesco Soderini.[16]

La realizzazione del trittico da parte di Giuliano Presutti potrebbe correlarsi con l'arrivo del nuovo abate commendatario anche se purtroppo non si hanno maggiori notizie sul committente Michele Guglielmini. Non vorrei comunque omettere di annotare come potrebbe essergli stata utile per questa committenza una certa qual affinità genealogica tra l' abate Romualdo Torelli Piccolomini di Massaccio e la famiglia Torelli di Fano: qualche labile riscontro lo si trova in un interessante studio di Vincenzo Buonocore elaborato dalla sua tesi di laurea.[17] Peraltro il giureconsulto fanese Lelio Torelli consigliere di Cosimo I, granduca di Toscana, era pressoché coetaneo di Giuliano essendo nato il 28 ottobre 1489.[18]

L'abbazia di Campofilone di origini benedettine verrà demolita a metà Ottocento e ricostruita in stile neoclassico; nella seconda metà del secolo passerà al clero secolare.[19] Il polittico peraltro veniva dotato di una cornice che un interessante resoconto steso una quarantina d'anni fa ne individuava in Giovanni di Stefano da Montelparo l'intagliatore-carpentiere chiamato a collaborare all'articolato lavoro con il compito di 'legare e sostenere' la lettura figurativa della struttura lignea nella sua narrazione agiografica.[20]

Lo studio, ripreso in seguito più volte dall'autore[21] forniva una serie di parametri che traevano dagli archivi le vicissitudini della sua committenza nei passaggi storico artistici e nel contempo contribuivano ad avvalorare la presenza di poetiche pittoriche attribuibili all'artista fanese. Saranno la volontà di un ordine fran-

cescano committente [i frati minori osservanti] e, come diceva Zampetti, le casualità della vita di almeno quattro pittori gravitanti nel primo decennio del XVI secolo intorno alla realizzazione di due polittici per gli altari maggiori di due chiese dell'Ordine Francescano: quella di Osimo nella Marca anconetana e quella di Monte San Pietrangeli in quella fermana ad ingarbugliare la matassa attributiva (Vittore Crivelli, Antonio Solario, Giacomo Crivelli, Giuliano Presutti).

In data 12 agosto 1501 i frati francescani minori conventuali osimani commissionavano a Vittore Crivelli, pittore di origini veneziane ma da un ventennio avente bottega a Fermo, un polittico per la chiesa di S. Francesco del loro convento, la cui cornice agli attenti riscontri di metà anni settanta del secolo scorso verrà identificata con quella in seguito utilizzata per il polittico posto sull'altar maggiore dell' omonima chiesa francescana minorita osservante di Monte San Pietrangeli.[22] Vittore Crivelli morirà a Fermo tra il 1501 ed il 1502 quindi dopo pochi mesi dalla commissione ed è da ritenere che, data la complessità esecutiva e il poco tempo avuto, non solo non potesse averla portata a compimento ma forse nemmeno iniziata e comunque appena abbozzata.[23] Suo figlio Giacomo, il quale più che pittore era un esperto doratore, per onorare la commissione ricevuta dal padre, verosimilmente su pressione dei confratelli osimani *...ne patiantur detrimentum...*,[24] farà sì che l'incarico venisse trasferito al pittore leonardesco Antonio Solario, detto lo Zingaro, che era uno zio acquisito avendo sposato una sorella del padre.[25] Ci sono documenti assai precisi in tal senso *..finire et expedire omnes et singulas figuras et picturas existentes et depictas in dicta cona....*[26]

Per quelle insofferenze presenti in ogni pittore quando debba subentrare a ridefinire o completare un'opera altrui, il Solario convincerà i francescani di Osimo a modificare il progetto-soggetto proponendo loro una *Sacra Conversazione* (fig. 3) non fosse altro per seguire le sue idee innovative che staccavano decisamente dai pinnacoli e pinnacoletti dei polittici troppo arcaici in verità

per un pittore che giungeva da Venezia ove aveva respirato una cultura legata alle innovazioni pittoriche che stravolgevano completamente le poetiche tardogotiche che ancora allignavano nelle Marche centromeridionali. Solario intendeva spaziare in grandi tavole, questa di ben 511x291 centimetri, prodotte a libera e ampia mano. Nonostante ciò il pittore pur iniziando il lavoro non riuscirà a completare il dipinto, verosimilmente per un allontanamento volontario da Osimo.[27]

I documenti di archivio ci fanno sapere che il polittico verrà terminato dal maestro Giuliano Presutti da Fano nel 1506: *...Magister Iulianus magistri Luce calzolarii pictor de Phano* [...] *pro eius salario et mercede pro picturam reliquarum picturarum cone incepte*....[28] La chiesa francescana dove la *Sacra Conversazione* di Solario-Presutti trovava allocazione, dalla metà del XVIII secolo verrà completamente trasformata nel suo interno (1781) e sarà dedicata a S. Giuseppe da Copertino, diventato nel frattempo patrono della città di Osimo. Intorno al 1646 comunque la tavola sarà concessa in juspatronato - in verità venduta - priva della cornice originaria, alla nobile famiglia Leopardi che la collocherà nella propria cappella, la seconda a sinistra entrando, della stessa chiesa.[29] Sarà questo il tempo dell'apposizione di una iscrizione di stampo seicentesco a segnalare l'esecutore come si può leggere in basso al centro [*GIO PIETRO PERUGINO*] verosimilmente per aumentarne il valore economico. Non sarà neanche da escludere che tale iscrizione possa essere stata apposta sopra il precedente cartiglio coevo alla tavola a firma Solario (e anche Presutti?).[30]

La consistenza dell'apporto di Giuliano dovette riguardare comunque la predella e i santi dei quadretti laterali, forse su paraste, che pare possano essere rimaste nelle collezioni di casa Leopardi a Osimo.[31] Poiché nel 1504 documenti d'archivio informano che Giuliano risultava presente a Fano comparendo in due atti di pagamento ed anche come partecipe in fatti di lotta cittadina immediatamente seguenti al periodo borgiano,[32] l'anno 1506 consente di asseverare il suo allontanamento da Fano e la scelta della Mar-

ca anconetana come luogo di lavoro iniziale e nel contempo non considerare troppo peregrina l'idea che rimasto appena abbozzato il polittico commissionato a Vittore Crivelli, venisse dai frati osimani passato ai confratelli monsampietrini e fatto realizzare al giovane Presutti, apprezzato con soddisfazione nell'occasione del completamento della tavola del Solario. Non potrà essere scartata a priori una chiamata diretta da parte di Giacomo che si rivolgeva ad un pittore coetaneo in qualche modo conosciuto o segnalato[33] così come non potrà essere scartato un' appoggio ricevuto dai frati francescani fanesi con i loro confratelli osimani. Il giovane Presutti conosciuto ed apprezzato dagli Osservanti di Fano al tempo del 'cantiere' peruginesco degli ultimi anni (1496-97), una decina d'anni dopo potrebbe benissimo aver usufruito di credenziali e referenze pittoriche fornite dai frati fanesi per quelli osimani. Andrà tenuto presente, inoltre, che podestà di Fano negli anni 1498 e 1503 furono Leopoldo e Napoleone della nobile famiglia de' Sinibaldi di Osimo[34] e, soprattutto il secondo, potrebbe averlo introdotto presso i frati francescani osimani. La qual cosa potrebbe benissimo essere avvenuta in occasione della preparazione del Capitolo Generalissimo (1500-1505) che ebbe luogo in seguito a Roma la domenica di Pentecoste del 1506 nel complesso conventuale francescano all'Ara Coeli ove Conventuali ed Osservanti decideranno di restare ancora insieme per una decina d'anni prima della definitiva divisione nel 1517.[35]

Non andrà dimenticato inoltre che la provincia francescana della Marca nella seconda metà del Quattrocento contava ben più di 90 insediamenti e le odierne Marche dal punto di vista dell'ordine francescano avevano una costituzione assai stretta e correlata; la Provincia Marchiae Anconitanae al Capitolo Generale di Narbona fin dal 1260 era stata suddivisa in 7 Custodie: Esculana, Firmana, Camerinensis, Anconitana, Esina, Fanensis, Feretrana.[36] S'è già detto poco sopra che podestà di Fano negli anni 1498 e 1503 furono Leopoldo e Napoleone della nobile famiglia de' Sinibaldi di Osimo[37] e, soprattutto il secondo, potrebbe averlo introdotto presso i frati francescani osimani. Un loro nipote infatti Anto-

nio Ugolino de' Sinibaldi era al tempo (1498-1515) vescovo della città ed era anche molto legato ai confratelli francescani come il padre guardiano del convento di S. Francesco di Osimo e come frate Egidio Delfini da Amelia, Padre Generale dell'Ordine dei Frati Minori e del suo successore Padre Rinaldo da Cotignola.[38] Non conoscendosi la data precisa della nascita di Giuliano essa la si potrà ipotizzare intorno al 1485 e quindi con l'artista all'incirca ventenne quando andrà a sostituirsi al Solario: questa ipotesi di data è consentita dalla conoscenza di un documento archivistico fanese datato 3 ottobre 1499 e quindi al tempo di un Giuliano verosimilmente quattordicenne, e in periodo medioevale è risaputo con possibilità di essere considerato già maggiorenne, in cui si legge che egli otteneva una commissione per affrescare l'arma del Governatore sulla facciata del Palazzo dei Priori in Piazza Grande a Fano.[39]

Luigi Serra, proprio in virtù della commissione pubblica del 1499 proponeva come anno di nascita addirittura il 1480[40] e sarebbe curioso conoscere dove abbia imparato il mestiere, dove sia stato a bottega, il giovane Giuliano posto che il padre faceva il calzolaio e al massimo poteva avergli insegnato a conciare le pelli![41]

A questo proposito non sarà inutile ricordare come il grande pittore Pietro Perugino risultasse presente a Fano, seppure saltuariamente, per ben nove anni tra il 1488 ed il 1497 intento sulla pala per la chiesa di S. Maria Nuova in San Lazzaro appannaggio degli Osservanti, cosicché per un 'garzoncello' sveglio ed incline un cantiere peruginesco così dilatato nel tempo poteva essere stata una palestra figurativa anche se di semplice osservazione risultando comunque una grande occasione di utile apprendimento. Un cantiere così allungato nel tempo soprattutto negli anni terminali della sua conclusione (1495-1497) doveva aver certamente richiamato l'attenzione di un giovane desideroso di intraprendere la strada della pittura anche se presumibilmente non dovette essergli stato permesso andare oltre la preparazione dei colori o al riordino del laboratorio e alla pulizia dei pennelli e magari anche

ad un paio di "tocchi" eseguiti però 'sotto attenta dettatura'. La possibilità di essere presente nella bottega-laboratorio di Fano dovette averlo certamente agevolato nella esercitazione del disegno copiando soprattutto dai diversi fogli che vi dovevano essere presenti.

Nel decennio in cui si dipanò il lavoro alle tavole della *Sacra Conversazione* (fig. 4) per l'Osservanza fanese, la presenza di Pietro Perugino a Fano, com'è oramai noto, era conclamata nel periodo estivo, vista la sua ripetitività *ad annum*, come risulta evidente da diversi documenti di corrispondenza di agenti che erano costretti a rincorrerlo fino alla foce del Metauro per conto dei propri committenti e doveva essere cominciata due anni dopo la firma del contratto (1488) se i Soprastanti dell'Opera del Duomo della città di Orvieto già il 27 maggio ed il 26 luglio del 1490 (*Valentino de Gaychis, pro eius mercede eundi ad civitatem Fani pro M. Petro Perusino pictore, qui promisit pingere Cappellam Novam, libras decem denariorum. lib. 10* e *Johanni de Aretio die 26 julii misso Fanum pro Petro pictore perusino*)[42] avevano mandato dei messi a cercarlo a Fano.[43] L'artista di Città della Pieve comunque aveva scelto di unire l'utile al dilettevole: amando prendere bagni di mare che gli arrecavano enorme beneficio alla salute, sfruttava la posizione a due passi dall'acqua "salsa" della contrada foranea di S. Lazzaro, ove erano ubicati il convento e la chiesa di S. Maria Nuova,[44] che gli rendeva la cosa estremamente semplificata. La possibilità poi di potersi circondare di un aiuto con 'diaria' a carico dei frati era già stata prevista nel contratto di allogazione del 1488 *...victum et panem et vinum pro eius ore et pro uno suo garzono nec non habitationem et mansionem gratis.*[45]

In nove anni di impegno di lavoro fanese, seppure circoscritto a poche giornate estive, Perugino dovette per una fisiologica successione di 'emancipazione pittorica' sostituire almeno una volta il suo *garzone;* peraltro non ci si può esimere qui dal ricordare la giovanile presenza raffaellesca ipotizzata, quantomeno negli scomparti della predella, dagli studiosi fin dai primi anni del No-

vecento[46] e ribadita con autorità anche da Roberto Longhi a metà degli anni ’50 dello stesso secolo.[47] Non andrà scartata l’ipotesi che fosse un giovanissimo Raffaello l’accompagnatore-garzone estivo di Pietro Perugino (1493-1495), posto che il padre Giovanni Santi nell’ultimo anno di vita, pressato dall’incarico di Mantova [il ritratto per Isabella d’Este] ove si era recato nella primavera del 1493 e dove contrarrà la malaria che lo condurrà alla morte il 1 agosto del 1494,[48] pensò bene di portare quel figlio, che faceva prevedere una grande versatilità nell’arte del dipingere, a perfezionarsi presso il Vannucci, non a Perugia, non a Firenze, ma per comodità, proprio a Fano dove, qualora i due non avessero avuto un po’ di familiarità[49] potrebbe aver chiesto una mediazione ai frati dell’Osservanza per via delle tela realizzata per loro nel 1484-85 [la *Visitazione*].

Il senso che vorrei dare a questa indicazione è quello che se Raffaello ebbe un apprendistato con Perugino questo principiasse a Fano per necessità intrinseca del padre Giovanni che doveva assentarsi da Urbino e che con questa soluzione approfittava di mettere a frutto quello che il giovane –di dieci, undici anni d’età - stava apprendendo nella sua bottega urbinate. Peraltro Giovanni Santi, rimasto vedovo nel 1491 di Magia Ciarla, si era risposato nel 1492 con Berardina di Pietro Parti, figlia di un orafo, di parecchio più giovane di lui e la qual cosa cominciava a creare problemi di convivenza.[50] Una ipotesi verosimile della presenza di Giuliano sul finire del cantiere peruginesco di S. Maria Nuova a Fano può essere quella che l’aiutante subentrante non potesse che essere qualche aspirante inserito nella bottega locale del maestro, un praticante dell’entourage fanese, scelto se non altro per tranquillizzare i frati: al tempo (1495-97) peraltro Pietro Vannucci aveva ancora una sola bottega posta a Firenze nei pressi di Santa Maria Nuova e difficilmente data la mole dei suoi lavori l’avrebbe sguarnita.[51]

Nello stesso periodo poi (1494-1497) l’artista aveva assunto la commissione dalla Scuola Grande di San Giovanni Evangelista di

Venezia per la realizzazione, nell'ambito di una ristrutturazione dell'Oratorio della Croce posto al primo piano,[52] di un'opera, un telero, in una serie di nove[53] voluti dalla Confraternita per ricordare gli interventi miracolistici attribuiti alla Santa Croce di cui un frammento era conservato nella Scuola medesima.[54] Il dipinto *...de man de un Perosino...* risultava inserito infatti nel ciclo dei "Miracoli della Reliquia" con l'episodio del *Miracolo delle navi Vendramin*:[55] esso nella sua tripartizione raffigurava *Il mercante Vendramin* [che] *viene svegliato nella sua casa*; *due navi nella tempesta*; *i capitani delle navi raccontano il fatto miracoloso ad Andrea Vendramin,* andrà malauguratamente perduto a metà Cinquecento a causa di un incendio (1567) - gli altri verranno in seguito trasferiti alle Gallerie dell'Accademia – venendo sostituto nel 1588 da un dipinto di Andrea Vicentino con medesimo soggetto che a sua volta andrà perduto anch'esso dopo comunque essere stato descritto.[56]

In verità Perugino aveva avuto contatti dapprima con i Procuratori veneziani di Palazzo Ducale per eseguire un lavoro pittorico, forse un affresco,[57] da collocarsi nella Sala del Gran Consiglio,[58] risultante comunque mai realizzato. Sulla scorta di studi già noti, si è a conoscenza che Perugino nell'estate-autunno del 1494, nell'autunno-inverno del 1495 e con tutta probabilità nel 1497, e dunque in pieno fermento conclusivo della pala fanese "di Durante", fosse fortemente risucchiato da queste prestigiose committenze veneziane[59] da vincolarlo a doversi recare diverse volte in quegli anni nella città lagunare magari partendo via mare proprio da Fano e di conseguenza necessitasse di un presidio pittorico più stabile presso la chiesa fanese dell'Osservanza.[60] E non potrà non notarsi come soprattutto nella predella fanese si riescano a scorgere incidenze di una cultura pittorica lagunare nella veloce, trasparente e sfrangiata stesura dei colori ed anche nell'adozione del fondo scuro. Non è qui il caso di contabilizzare il dare e l'avere veneziano dell'artista, ma non si può non accennare ad esempio al ruolo che potrebbe aver rappresentato Perugino nei confronti di un giovane Giorgione che proprio in quegli anni si affacciava

all'arte figurativa attraverso la bottega belliniana.[61]

Circa la commissione veneziana del telero Vendramin che sarà completato proprio intorno al 1497, essa dovette pervenirgli, al netto della fama che lo celebrava ovunque in Italia, verosimilmente grazie ai buoni uffici di Francesco Maria delle Opere, un fiorentino trapiantato a Venezia, cui nel luglio 1494 Pietro aveva eseguito il ritratto[62] e che verrà a morte due anni dopo nel 1496 proprio nella città lagunare.[63]

Non credo poi inutile segnalare come nel 1503 Perugino frequentasse ancora 'la spiaggia' di Fano, verosimilmente ospite degli stessi frati, se Isabella d'Este dovette raccomandarsi a ben due procuratori per scovarlo[64] - Perugino doveva realizzarle la *Lotta tra Amore e Castità* per lo studiolo della Marchesa al Castello di S. Giorgio a Mantova il cui progetto iconografico era stato improntato da lei stessa[65] - e solo il 23 ottobre 1503 i due, quasi in contemporanea le risponderanno segnalandole che il maestro era rientrato finalmente a Firenze dai bagni di mare.[66]

Il polittico monsampietrino sarà da datare agli anni immediatamente successivi al lavoro osimano di completamento della tavola del Solario e, quindi, intorno al 1507-1509, con tutta la struttura a quelle date trasferita alla consorella chiesa di S. Francesco di Monte San Pietrangeli ad essa assegnato dai frati dell'ordine francescano per uno stretto legame che doveva esistere tra le due comunità religiose: i frati osimani si erano infatti trovati – completata la pala Solario-Presutti – con una carpenteria e delle tavole appena segnate da tracce grafiche e abbozzi pittorici di cui non necessitavano più.

La chiesa monsampietrina 'rilevata' da quella benedettina dedicata a S. Pietro fin dal 1270, dagli inizi del XVI secolo, causa demolizioni nella lotta contro Fermo, era stata ristrutturata e nel 1572 riconsacrata dal vescovo di Fermo il Cardinale di Montalto ovvero il francescano conventuale Felice Peretti, futuro papa Sisto V, a leggere l' iscrizione posta nell'arco absidale: *Questo*

*tempio dedicato a S. Pietro apost./fu consacrato nell'anno 1572 dal Card. F. Peretti – Sisto V.*[67]

Le documentazioni archivistiche fanno identificare con precisione nel secondo lustro del primo decennio del Cinquecento la presenza di Giuliano nella vasta area osimano-fermana tanto da fargli prendere la residenza a Fermo così risultando da un paio di documenti stesi in data 1 e 29 gennaio 1509 e pubblicati ad inizio Novecento.[68] Il giovane Giuliano si doterà anche di una sua bottega che gli sarà proposta da Giacomo Crivelli, figlio di Vittore, per difficoltà oggettive di questi alla sua conduzione artistica:[69] non andrà comunque dimenticato che già per il lavoro della *Sacra Conversazione* d'appannaggio iniziale al Solario il *magister fanensis* si era avvalso di ben tre aiuti (*tribus famulis*). Sono comunque gli stilemi figurativi che indirizzano verso poetiche di evidente ispirazione peruginesca ed anche, seppure con peso minore, giovansantiana di cui proprio nell'ultimo ventennio del Quattrocento e per Giuliano fino al primo lustro del Cinquecento, Fano potrà godere grazie alla sua autonomia 'ecclesiastica' che era andata maturando e di cui si dovette necessariamente nutrire la piccola ma interessante koinè pittorica che andava costituendosi in città con capostipiti Giuliano Presutti e Bartolomeo Marescalchi [Morganti].[70]

Questo clima giovanile aggiunto alla convivenza seppur breve con Antonio Solario ma utile a sbirciarne le poetiche figurative irrobustiranno la tecnica pittorica di Giuliano Presutti fornendogli quel respiro di essere un pittore cosciente di provenire da una cultura subalterna ma da cui si affrancherà con intelligenza e autonoma poetica. L'impegno sull'articolata impostazione del polittico qui in questione sarà di certo uno sforzo notevole per il giovane artista fanese risolto in verità con esiti di grande compostezza formale. Si trattava infatti di comporre una *...tabulam* [..] *cum duodecim Apostolis et quique figuris integris et quique sanctis in medio supra cum illis sanctis contentis...* a leggere il contratto del Solario[71] che Giuliano modifica ed amplia. Il polittico su cui

l'artista opererà si comporrà di cinque pannelli (pentastico)[72] con cinque personaggi a figura intera nel registro centrale inferiore [*S. Antonio da Padova, S. Pietro*, *Madonna col Bambino e S. Giovannino, S. Francesco e S. Sebastiano*] e cinque a mezza figura nel registro centrale superiore [*S. Lorenzo, S. Biagio, Compianto su Cristo morto sormontato da Dio Padre, S. Bernardino da Siena, S. Caterina d'Alessandria*]; quattro nelle quattro cuspidi ai lati del *Compianto* [*S. Gerolamo, S. Agostino, S. Ambrogio e S. Gregorio*]; nella predella i dodici apostoli partiti al centro dallo scomparto con Gesù Cristo: complessivamente ai vari livelli ben 28 raffigurazioni. Una fatica da non poco ove il giovane artista fanese profonderà tutta la sua tecnica che in qualche modo andrà perfezionando anche in corso d'opera volendo considerare le citazioni che egli stesso propone in diverse figure del polittico ove si appalesano ad evidenza i sostrati didattici recuperati vuoi nelle pitture della sua città vuoi nelle osmosità dirette dei suoi contatti con i grandi artisti comparsi nel territorio fanese come con quelli incrociati nella marca anconetano-fermana.[73]

Giuliano Presutti sceglierà, contrariamente al suo collega Bartolomeo Morganti che aveva già iniziato ad esercitare una certa qual egemonia pittorica nella città della Fortuna,[74] di allontanarsi da essa anche per star fuori da una città che smossa e incattivita socialmente dall'avventura di Cesare Borgia (1499-1503) stentava a ricompattarsi soprattutto sul versante delle arti che com'è noto prolificano soprattutto in periodo di tranquillità sociale. Non giovava inoltre a Fano l'isolamento territoriale, orbato già dal 1462-63 del vicariato mondaviese,[75] cui si stava prospettando l'ulteriore allargamento del ducato urbinate con l'aggiunta di quello senigalliese (1508) derivato per via delle nozze montefeltrano-roveresche del 1478[76] e l'oramai prossimo inglobamento di quello sforzesco pesarese (1512-13) per estromissione del legittimo Signore,[77] che la stava completamente circondando.

Non di poco conto sarà comunque per Giuliano la possibilità di aver potuto usufruire della bottega crivellesca (Vittore) se non

altro per i preziosi 'suggerimenti' che da una simile realtà gli potevano derivare per la presenza fisica di segmenti di cornici già intagliate, quando non intere; di tavole abbozzate, di album di disegni o di fogli sparsi che gli fornivano 'sinopie' di cultura veneziana diretta o mediata: come non notare, per citare, la tavola con lo struggente *Compianto* del polittico monsampietrino (fig. 5) in cui il gioco di mani tra Cristo e la Maddalena risveglia echi belliniani presenti nella *Compianto* della cimasa, oggi alla Vaticana (fig. 6), della grande pala con *Incoronazione della Vergine*, già nella chiesa di S. Francesco di Pesaro ed oggi nella Pinacoteca Civica della stessa città.[78] Di contro la realizzazione di questo polittico dovette procurargli diverse attenzioni da parte di colleghi pittori che si trovavano ad operare in quei territori se intorno al 1520 ne emergono spunti dalle arcate architettoniche a loggiati che contengono i quattro santi dell'ordine inferiore posti a coppia ai lati della Madonna col Bambino che Johannes Hispanus, ottimo pittore di prospettive formatosi alla scuola lombarda,[79] ripeterà negli affreschi a corredo delle sale del piano terra e del piano nobile del Palazzo fatto costruire dal vescovo Nicolò Bonafede a Monte S. Giusto che la critica storico artistica dagli inizi del 2000 giustamente gli attribuisce ma precedentemente assegnati ad Amico Aspertini.[80]

All'opera di Giuliano Presutti guarderà nello stesso anno anche Nobile di Francesco da Lucca, capostipite dei pittori di Caldarola, peraltro già in età matura, quando attendeva alla realizzazione del trittico per la chiesetta di S. Marco di Alfi nei pressi di Fiordimonte in territorio maceratese che pare recuperare forme crivellesche proprio attraverso il polittico di Monte San Pietrangeli soprattutto nell'insistito linearismo e nella tipizzazione e stilizzazione dei volti.[81]

L'accostamento a *Giovanni Spagnuolo* impone di recuperare una importante citazione che in parte credo porterà a chiudere il cerchio sul presente discorso peraltro in un clima di dare-avere *...come pure bisognerà chiarire i rapporti del nostro* [Johannes

Hispanus] *con l'ambiente veneziano in genere e con Antonio da Solario, che già da ora gli sta tanto vicino per affinità di modi e di intenzioni. Sebbene impedito dall'ostinata assenza di date in tutti i dipinti fin qui raccolti, il problema, tradotto cautamente in termini cronologici, e appoggiandosi ai rapporti con gli umbri e soprattutto con Antonio Solario, pare alludere al primo decennio del Cinquecento come epoca più probabile per il soggiorno italiano di Joanes….*[82]

L'antico accenno di Federico Zeri, è del 1948, sull'accostamento tra pittori umbri ed il 'veneziano' Antonio da Solario partiva dall'esame della tavola per la chiesetta di Santa Maria di Lenze (*Pala di Montecassiano*) di Johannes Hispanus oggi nella Pinacoteca civica (*Madonna col Bambino in trono tra i Santi Andrea ed Elena ed angeli musicanti*) che iniziata per volere della comunità montecassianese dallo Spagnolo nel 1506 sarà completata, per sua rinuncia, avendo deciso di trasferirsi a Macerata, dal più modesto pittore di Tolentino ma di origini slave Marchisiano di Giorgio nel 1508 (fig. 7)[83] e pare calzare assai bene alla poetica di Giuliano da Fano al tempo del suo periodo osimano-fermano: *...tracce marchigiane difficoltose da collocarsi cronologicamente si possono cogliere a più riprese nella vicenda del pittore, dall'influsso nella produzione giovanile della predella peruginesca di Santa Maria Nuova a Fano alla sensazione che Giuliano Presutti sia stato suggestionato dal nostro* [Joannes Hispanus] *nel polittico di Monte San Pietrangeli....*[84]

Sulla scia di Federico Zeri infatti diversi studiosi riprenderanno l'importanza della presenza in territorio fermano di Antonio Solario anche in rapporto alla cultura figurativa del giovane maestro fanese compenetrata di consonanze venete ma anche di quelle particolari umbro-urbinati tipiche della media e bassa valle del Metauro a cavallo dei secoli Quattro e Cinquecento.[85]

Per quanto fin qui detto risulta ovvio come non possa essere in linea con la recente modifica attributiva che assegna il polittico in questione ad Ottaviano Dolci da Casteldurante.[86] A mio modesto

parere il Dolci non si recò mai nella Marca anconetano-fermana né credo abbia mai vagheggiato di andarci.[87] Posto che la storiografia artistica indichi il durantino come artista eclettico: pittore, stuccatore, disegnatore di maioliche e maiolicaro, scultore[88] nel periodo della realizzazione del polittico di Osimo/Monte San Pietrangeli lo si riscontra attivo in Casteldurante intorno alle faccende relative alla ereditata bottega paterna (1503) e attento a seguire anche la gestione in affitto di una seconda bottega messa su in comune con il maiolicaro Giovanni Maria *Perusini* (1512). In almeno una cinquantina di documenti archivistici durantini, dal 9 marzo 1503 al 4 dicembre 1520, Ottaviano compare per la stipula di atti di compravendita di terreni, di stoffe e di prestito di denaro e some di grano; risulta inoltre debitore di somme di danaro anticipato da prestatori ebrei:[89] tutte azioni e momenti da richiedere una sua presenza costante e continua.

In tutta la serie di notizie di cui da un po' di tempo a questa parte si viene a conoscenza attraverso studi specialistici intorno alla pittura del primo Cinquecento con la pubblicazione ed il commento di documenti riferibili ai molteplici artisti che si sono avvicendati nei territori della Marca anconetano-fermana,[90] mai compare, e quindi mai è stato rintracciato, il nome di Ottaviano Dolci né sono emerse opere a lui attribuibili. Anche la supposta paternità infatti nell'esecuzione ad affresco di una *Madonna col Bambino e quattro santi domenicani* nel convento di S. Domenico di Fermo[91] sarà da rigettare, se non altro per l'impossibilità dello stesso Ottaviano ad essere presente in loco oltre ovviamente alla considerazione che la data esecutiva, da porsi verso il 1510 o poco oltre,[92] riprende assai da vicino la realizzazione del trittico di Campofilone[93] ed una educazione pittorica di stampo crivellesco-peruginesco-solariano, abbastanza estranea alle poetiche di Ottaviano, che Giuliano Presutti invece andava elaborando da almeno un lustro. Un sentore ampiamente peruginesco emerge infatti nel Polittico nell'impostazione della figura della Madonna (fig. 9) mentre tipico del fare di Vittore Crivelli risulta ad ampia evidenza l'impostazione della figura del S. Bernardino (fig. 10). E' da individuare anche una certa ispirazione solariana della figura di Giovanni evangelista, posta nel Compianto, che guarda

verso la croce.

Mi vien da segnalare comunque agli studiosi di porre in osservazione simultanea il *San Francesco che legge* del Polittico di Giuliano (fig. 11) con due suoi "antenati": il *San Francesco che legge* delle due *Annunciazioni* di Perugino di Fano (fig. 12) e Senigallia (fig. 13) per ravvisarvi una evidente reminiscenza stilistica, quasi una cartina di tornasole, che solo chi era stato a stretto contatto col Maestro poteva rendere con stilemi così precisi. Peraltro il lasso di tempo tra le tele peruginesche fano-senigalliesi ed il polittico osimano si colloca nell'arco di poco meno di dieci anni ed è da supporre che Giuliano abbia messo tutta la sua capacità pittorica nel raffigurare il fondatore dell'ordine per cui stava lavorando recuperando un modello di vaglia cui peraltro poteva aver, seppure limitatamente, collaborato.[94] Secondo alcune citazioni d'epoca ottocentesca, ribadite a più riprese, nell'ex convento fermano dei Domenicani, l'artista fanese risulterebbe aver operato assai intensamente nel refettorio e nei locali di clausura.[95] Gli affreschi superstiti infatti sono due: una lunetta murale raffigurante *San Domenico*, posta al piano terra nel corpo di divisione tra i due chiostri in cui era strutturato il convento (il refettorio?); ed un affresco di grandi dimensioni, posto al primo piano sulla parete adiacente la chiesa di S. Domenico raffigurante *Madonna col Bambino e quattro santi domenicani* (S. Pietro martire, ?, S. Nicola da Tolentino e S. Domenico di Guzman): entrambi i lacerti affrescati comunque consentono di individuare stilemi in chiave peruginesca da poterne assegnare con fondamento la fattura pittorica a Giuliano Presutti.[96]

Non mi sento di attribuire ad Ottaviano Dolci[97] neanche la bella figura del *S. Sebastiano* (fig. 14) affrescato nella colonna della parete di destra per chi guarda l'altare nella chiesa di S. Michele Arcangelo di Fano i cui risultati del restauro effettuato nel 2008 rendono possibile far collimare gli stilemi di questo santo con quello del polittico, derivando ad evidenza entrambi da *...palesi... prototipi perugineschi risalenti all'ultimo ventennio del Quattrocento.*[98] Sfruttando infatti l' ipotesi di una sua concreta frequentazione peruginesca, Giuliano potrebbe aver ottenuto la commis-

sione del 1499, la prima sua opera di cui si è a conoscenza che lo poneva comunque in rapporto con le pubbliche istituzioni iniziando così a veicolare il suo nome di artista e la conoscenza della sua arte *erga omnes* da procurargli una committenza da parte della *Schola* o Congregazione di S. Michele per una serie di figure prodotte a fresco nella chiesa di S. Michele Arcangelo da collocarsi intorno al 1504-1505 e quindi prima della sua partenza per Osimo.[99] Essendo la ricostruzione della chiesa, iniziata nel 1493,[100] terminata nel 1503-04 i confratelli della *Schola* di S. Michele si adopreranno per il suo abbellimento, tant'è che in data 28 maggio 1509 risulta un affidamento a maestro Pasqualino di dipingere *una figura di S. Bernardino ne la Chiesia de San Michele* in posizione ove essi riterranno più congrua.[101]

Andrà ricordato come si siano appoggiati all'attribuzione esecutiva del polittico ad Ottaviano Dolci anche i curatori della mostra romana di San Salvatore in Lauro[102] chiusasi purtroppo orba di catalogo da lasciare al visitatore ed allo studioso la sola lettura di una secca didascalia a corredo del polittico[103] e una blanda citazione nel comunicato stampa di presentazione della mostra stessa. *... La grande macchina d'altare, con una splendida cornice quattrocentesca, raffigurante Madonna in trono con Bambino, Sant'Antonio da Padova, San Pietro, San Francesco, San Sebastiano; nella parte superiore: La Pietà, San Lorenzo, San Biagio, San Bernardino, Santa Caterina; nella guglia del pannello centrale: Dio Padre; nei quattro pinnacoli: I Dottori della Chiesa; nella predella: Cristo in gloria e gli apostoli, aderisce, infatti, ai modelli di derivazione della pittura umbro-marchigiana di primo Cinquecento, sicuramente scevro in quegli anni, al giovanissimo artista Giuliano Presutti (1490-1557), al quale fino al 2010 era ritenuta. All'ancora giovane apprendista Presutti appartiene invece la pala d'altare firmata e datata 1510, raffigurante la* Vergine in trono tra i Santi Bartolomeo e Antonio abate *per la chiesa abbaziale di Campofilone, ricoverata dalla fine dell'Ottocento, a seguito delle leggi postunitarie, nella Pinacoteca civica di Fermo.*[104]

Riesce difficile condividere l'affermazione, resa a mio parere con

disarmante leggerezza, che intorno ai 25 anni (1510) Giuliano Presutti da Fano debba essere considerato *...ancora giovane apprendista...,* quando i documenti osimani già dal 1506 lo indicavano come *magister.*[105]

Nel Quattro-Cinquecento, è assodato, i *famuli* entravano nella bottega di un pittore affermato intorno ai dodici-tredici anni e vi potevano rimanere tali fino ai venti anni e a volte anche di più; c'era comunque uno scarto di almeno quattro-cinque anni prima che potessero passare al grado superiore di lavorante dove restavano ancora tre-quattro anni prima di divenire , se ne avevano le qualità, maestri.[106] Nel caso di Giuliano andrà considerato attentamente come nel 1506 egli fosse un pittore libero e procuratore di se stesso e che da Fano si era portato autonomamente fino ad Osimo per sostituire un pittore di grande caratura come Antonio da Solario; *ergo* considerarlo al tempo della tavola di Campofilone (1510), peraltro datata e firmata, ancora *apprendista* è decisamente una forzatura riduttiva che non gli rende giustizia né la rende alla storia dell'arte: quando mai si sarebbe potuto vedere a quei tempi un apprendista datare e firmare un dipinto al posto del titolare della bottega?![107]

Partendo proprio dal trittico di Campofilone del 1510, conservato nella Pinacoteca civica di Fermo, opera certa di Giuliano da Fano, le analisi diagnostiche fatte condurre dalla Soprintendenza marchigiana con il sostegno della Fondazione della Cassa di Risparmio di Fano sul trittico e sul polittico portano una ulteriore prova alla testimonianza della paternità giulianesca del polittico stesso ... *le macrofotografie hanno messo in evidenza che il modo di dipingere occhi e bocche delle varie figure presenti nelle due opere è del tutto comparabile. Anche l'analisi della fluorescenza di raggi X, accoppiata alle immagini in infrarosso falso colore, ha evidenziato che i pigmenti utilizzati nelle due opere, sia negli strati preparatori che nello strato pittorico, sono tutto sommato coincidenti….*[108]

Il padre Luigi Pungileoni un frate francescano minore conventuale che dimorò in Urbino negli anni 1818-1823 studioso di Giovan-

ni Santi e Raffaello ed anche, solleticato dalla lettura dell'opera sulla maiolica pesarese di Giovan Battista Passeri, della storia di quelle urbinati, chiudeva quest'ultima sua ricerca con un *...dove parlano i fatti, quantunque svestiti dai prestigi dell'eloquenza, è forza che ad essi si arrenda chi ama di stare con tutto l'animo attaccato alla verità*.[109]

** Per l'occasione dell'esposizione del polittico di Monte San Pietrangeli allestita dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Fano nella Pinacoteca fanese "S. Domenico" dal 7 ottobre al 12 novembre 2017 sono stati organizzati a supporto dell'evento due incontri pubblici: uno per presentare i risultati tecnico-diagnostici (28.10.2017) ed uno, attraverso una tavola rotonda, per approfondire le tematiche stilistiche e storico artistiche di attribuzione dell'opera (11.11.2017). Dati i tempi contingentati di questo secondo incontro (20 minuti) che mi vedeva tra i partecipanti, m'è parso di una qualche utilità elaborare in maniera più compiuta le mie tesi con un testo scritto che presento ora su questo numero di Nuovi Studi Fanesi. Desidero ringraziare sentitamente Bonita Cleri, Francesca Coltrinari, Claudio Paci e Francesca Trebbi.*

[1] Si trattava di un tavola di Giuliano Presutti conservata nella chiesa parrocchiale di S. Antonio abate di Serrungarina, raffigurante l'*Immacolata Concezione,* danneggiata dagli eventi bellici del secondo conflitto mondiale (Zampetti, 1953, pp. 31-32; v. anche Cleri, 1994, p. 140). Pietro Zampetti entro la metà di quell'anno peraltro lascerà la Soprintendenza urbinate per assumere la Direzione delle Belle Arti del Comune di Venezia ove andava a sostituire Rodolfo Pallucchini e dove era già stato chiamato ad organizzare la Mostra su Lorenzo Lotto: Venezia, Palazzo Ducale dal 14 giugno al 18 ottobre 1953 (Rizzi, 1993, p. 19).

[2] Mencarelli, 1976, p. 52.

[3] Zampetti, 1953, p. 32. Zampetti già l'anno precedente aveva anticipato la sua convinzione che il Polittico di Monte San Pietrangeli fosse opera di Giuliano da Fano *...ed infine il polittico dalla pittura composita di Monsampietrangeli, che è stato per il passato un vero rebus, e che proponiamo venga assegnato a Giuliano Presutti da Fano, collaboratore del Solario, attribuzione che consente di spiegare la presenza di elementi veneti ed umbri, in esso tanto chiaramente visibili* (Zampetti, 1952, p. 89).

[4] Zampetti, 1953, *ivi*. Gli accostamenti riguardavano Vittore Crivelli, Antonio Solario, Lorenzo Lotto e Luca Signorelli. Peraltro lo studioso riconoscerà in seguito che *...quel polittico era stato un po' il tormento della critica...* (Zampetti, 1989, p. 353).

[5] Vedine l'esaustiva bibliografia in *Pittura a Fano*..., 1984, pp. 85-86 aggiornata in seguito da Di Provvido, 1972, pp. 31-35 e Cleri, 1994, pp. 68-82.

[6] Verosimilmente facenti parte della predella, forse perduti o comunque non più rintracciati (v. nota 25). Si vuol vedere l'intervento di Giuliano anche sul-

la figura inginocchiata di S. Vittore interpretata come Boccolino di Guzzone, condottiero osimano del XV secolo (Anaselmi, 1893, p. 186). Francesca Coltrinari ha evidenziato come ci fosse una stretta parentela tra il condottiero ed un fidejussore del Solario che potrebbe avvalorare il fatto (Coltrinari, 2000, p. 147, nota 24).

[7] Lo spostamento fu dovuto a seguito delle soppressioni delle congregazioni religiose dopo l'approvazione del Decreto 3 gennaio 1861, n. 705 emanato dal Regio Commissario Generale Straordinario per le Marche, Lorenzo Valerio [*Decreto Valerio*] con cui nella neonata Circoscrizione marchigiana si sopprimevano le Corporazioni religiose incamerandone i beni. Facevano eccezione le parrocchie e gli Ordini religiosi dediti all'istruzione dei giovani e all'assistenza agli infermi. Le proprietà degli edifici tolti ai religiosi era previsto passassero al Demanio e/o ai Comuni. Dopo qualche anno quelle norme furono estese a tutta Italia con l'approvazione delle cosiddette "Leggi eversive dell'asse ecclesiastico": ovvero il Regio Decreto del 7 luglio 1866 n. 3036 attuativo della Legge 28 giugno 1866 n. 2987 e della Legge 15 agosto 1867 n 3848 (v. Gioli, 1997, pp. 17-36 e pp. 141-165). Il patrimonio storico artistico posseduto dai religiosi con le soppressioni verrà assegnato dallo Stato, che lo aveva indemaniato, alle biblioteche ed ai musei comunali, che in tal modo venivano sollecitati ad istituire proprie strutture pubbliche. Per questa pala esiste infatti una lettera del 1870 del sindaco di Fermo, Giuseppe Ignazio Trevisani, che al momento di acquisire la tavola di Giuliano Presutti alle collezioni comunali fermane ne dichiarava la provenienza dalla chiesa parrocchiale (già abbaziale e in quanto tale soppressa: art. 7 del Decreto Valerio) di S. Bartolomeo apostolo di Campofilone (Raffaelli, 1889, p. 24 e Cleri, 1994, p. 126 ed anche Gioli, 1997, p. 207).

[8] Cfr. Cleri, 1994, pp. 126-127.

[9] Ricci, 1834, p. 210 *...ed infine per lavoro suo* [di Vittore] *ritenni un gran trittico, che appeso nel mezzo della Chiesa dei Francescani, vedesi nella terra di Monte-Sampietrangeli...*

[10] Cfr. la copiosa bibliografia in Mencarelli, 1976, pp. 68-69 ed anche in Cleri, 1994, pp. 68-82.

[11] Si scorge ancora il timbro in ceralacca apposto dai due commissari governativi in basso al centro tra le due estremità inferiori del S. Sebastiano.

[12] Cavalcaselle-Morelli, 1894-1895, pp. 202-203.

[13] Serra, 1932, pp. 14-18 soprattutto p. 16; Serra, 1934, p. 360; v. anche Zampetti, 1953, p. 52. Un giovane studioso locale ha ben argomentato in occasione

di una mostra sanseverinate circa l'apertura delle poetiche pittoriche dei pittori della Marca meridionale, soprattutto Vincenzo Pagani, verso quelle di pittori dell'Alta Marca e oltre (Romagna) quale processo di evidente osmosi culturale territoriale: Del Priori, 2006, pp. 62-63 segnalato anche in Coltrinari, 2016, p. 23, nota 54.

[14] *Rog. Thom. Urban. Protoc.*, I, c. 39 in G. Colucci, a cura di, "Antichità Picene", IX, 1791, p. CLXXVI e ancora Colucci, *Antichità Picene*, XX, 1795, p. 120 e p. 124).

[15] Verosimilmente l'abbazia camaldolese di S. Pietro a Ruoti di Valdambra presso Bucine in territorio di Arezzo.

[16] Cfr. D. M. Manni, *Osservazioni Istoriche sopra i Sigilli antichi*, III, Arezzo, p. 151 e *Ex Actis Stephani Rovelli die 1 septembris 1505* in Colucci, "Antichità Picene", IX, 1791, pp. CLXXVI-CLXXVII.

[17] Buonocore, 2002, pp. 96-100.

[18] Salvini, 1717, pp. 130-151.

[19] Mancia-Salvini, 1907, pp. 5-17.

[20] Crocetti, 1976, pp. 26-28.

[21] Crocetti, 1989, pp. 465-474; Crocetti, 1990, pp. 15-30; Crocetti, 1997, pp.71-84.

[22] Crocetti, 1976, p. 27.

[23] Cleri, 1994, pp. 122-123; Coltrinari, 2011, pp. 64-66. Non trova luogo l'ipotesi che Vittore in tre-quattro mesi possa aver avviato consistentemente l'esecuzione del polittico. I frati infatti non avrebbero acconsentito a mutare progetto se il polittico iniziale fosse stato in uno stato di avanzamento esecutivo assai marcato.

[24] Di Provvido, 1972, p. 28, anche perché il padre aveva già preso un anticipo di 55 ducati su 200 pattuiti (v. Modigliani, 1907, p. 6 nota 2).

[25] Zampetti, 1989, p. 327.

[26] Giacomo Crivelli in data 21 aprile 1502 quindi coinvolgeva nell'operazione lo zio Antonio Solario che si impegnava a finire l'opera per l'agosto del 1502 per un compenso di 150 fiorini (Grigioni, 1906, pp. 115-116; Di Provvido, 1972, p. 28; Coltrinari, 2000, p. 139 e p. 145, nota 5).

[27] Coltrinari, 2000, pp. 142-145 e Coltrinari, 2013, p. 94 nota 24. La studiosa evidenzia gli atti notarili del 24 novembre 1504 e del 21 aprile 1505 in cui si indicano le date ed i tempi di consegna attraverso il fidejussore del Solario, Evangelista di Giovan Battista, e la collocazione sull'altare della pala, pur incompleta: v. rispettivamente AscO, *Fondo notarile*, notaio Antonio Poli, vol.8, 1500-1596, cc. 272v-274v e AscO, *Fondo notarile*, notaio Dionisio di Stefano, vol. 22, 1503-1507, cc. 333r-335r. Un ulteriore documento indicava come la pala solariana fosse stata collocata pur non finita, tant'è che il padre guardiano del convento dovette improntare ancora dei denari *...pro finiendo dictam conam que adhuc non est finita...* notaio Dionisio di Stefano, c. 334 (Coltrinari, 2000, p. 147, note 18, 19). Pare comunque che l'impostazione a grande tavola unica abbia avuto una risonanza positiva quantomeno nel mondo francescano conventuale se nello stesso tempo (1503) Solario riceveva una commissione dai frati francescani di Serra S. Quirico per la loro chiesa di S. Francesco, seppure poi non andata a buon fine (Modigliani, 1907, p. 8, nota 1; Van Marle, 1936, p. 492 e Coltrinari, 2000, p. 139 e p. 145).

[28] AscO, *Fondo notarile*, notaio Dionisio di Stefano, 22, 1503-1507, c. 412v-413v riportati in Modigliani, 1907, pp. 7-9.

[29] Il canonico Flaminio Guarnieri lo ricorda in un suo manoscritto di metà Seicento, *Mescuglio di memorie secondo che da vecchie tradizioni si è avuto*...(v. Coltrinari, 2000, p 146, note 13, 14); Compagnoni, 1782, pp. 392-393, nota 2.

[30] Van Marle, 18, 1936 pp. 491-492.

[31] AscO, *Nota dei quadri esistenti in Osimo di Autore ignoto*, sezione manoscritti, C. 1, n. 16 (segnalati in Coltrinari, 2000, p. 147 nota 20: *...tre tavole bislunghe, rappresentati una la resurrezione di Nostro Signore, l'altra l'adorazione dei magi, l'altra il battesimo di Nostro Signore, opera del Perugino.* Sia la scritta posta nella tavola [*GIO PIETRO PERUGINO*], palesemente seicentesca, che questa indicazione di paternità peruginesca avvalorano come gli stilemi che colpivano l'osservatore anche se modestamente acculturato portassero ad un pittore di area e cultura umbra come Giuliano Presutti. Queste tavole bislunghe a fine Ottocento andarono disperse per vendita (Coltrinari, p. 145).

[32] Asc/SasFa, *Referendaria*, col. 60, cc.144v-145v in Cleri, 1994, p. 182.

[33] Non potrà passare inosservato come Giacomo Crivelli possa aver favorito a Giuliano anche la commissione della "cornice" al dipinto realizzato quasi trent'anni prima nel 1484 dal padre Vittore [*Immacolata Concezione]* per la chiesa di S. Fortunato, poi S. Francesco, di Falerone. Questo dipinto su tavola di Giuliano che avvolge a mo' di grande cornice (cm. 185x94) quello del Cri-

velli rappresenta *Dio Padre ...con ai lati il sole e la luna, simboli del tempo, e la serie delle litanie mariane con le relative iscrizioni...* e dovette essere stato realizzato infatti tra il 1510 ed il 1512 (Cleri, 1994, p. 127).

[34] Amiani, 1751, p. 352 e *Giornale Araldico genealogico* 1877, p. 137. Napoleone peraltro nel 1500 era stato anche podestà ad Osimo (*ivi*). Sulla famigliarità della nobile famiglia osimana dei de' Sinibaldi con i frati francescani di Osimo v. anche Talleoni, 1808, pp. 122-123. Sui rapporti all'epoca tra i vari conventi francescani dell'Osservanza nella Marca centro-settentrionale, v. Bartolacci-Lambertini, 2011, pp. 224-226.

[35] Bolla di Leone X del 29 maggio 1517 [*Ite vos in vineam meam*]: v. Parisciani, 1982, p. 170.

[36] Cfr. Odoardi, 1976, pp.2-94 e De Cadilhac, 2015, p. 3 nota 3.

[37] Amiani, 1751, p. 352 e *Giornale Araldico genealogico* 1877, p. 137.

[38] Talleoni, 1808, pp. 121-122.

[39] Asc, SasFa, *Depositaria*, 132, c. 87v in Cleri 1994, p. 182: … *Mastro Giuliano riceve 20 bolognini per aver dipinto l'arme del governatore nella facciata del Palazzo Priorale…* .

[40] Serra, 1-2, 1932, p. 90.

[41] *Magister Julianus magistri Luce calzolarii pictor de Phano*… così è identificato il padre di Giuliano Presutti, nel documento osimano del 1506 (v. nota 21). L'artista fanese a volte è infatti indicato come Giuliano di Luca da Fano.

[42] Fumi, 1891, p. 397 (XCV e XCVII). Luigi Fumi colloca i due viaggi dei due messi orvietani nel 1489 mentre Dugald Esler McLellan, nella sua tesi di dottorato sugli affreschi di Luca Signorelli nella Cappella Nuova del Duomo di Orvieto per l'Università di Melbourne, ritiene di doverli registrare come avvenuti nel 1490 (Mclellan, 1992, p. 91).

[43] Gnoli, 1923, p. 11 e Canuti, 1931, pp. 214-215 ed anche Piermattei, 2009, p. 21 e pp. 70-71 nota 5. Si trattava per gli orvietani del momento di riprendere i lavori nella Cappella Nova del Duomo - in seguito detta anche della Madonna di San Brizio – lasciati incompiuti dal Beato Angelico fin dal 1447. Questi comunque non gli verranno affidati per contestata 'latitanza' ed anche esosità di prestazione: il 28 marzo 1493 infatti Pietro Perugino restituirà al Camerlengo dell'Opera del Duomo orvietano 10 ducati ricevuti in precedenza per acconto su tale lavoro. Sei anni più tardi (5 aprile 1499) gli affreschi saranno appannaggio di Luca Signorelli (v. Fumi, 1891, p. 397; Canuti, 1931, p. 140 e Henry,

2004, pp. 75-89).

[44] Dall' iniziale insediamento conventuale dei frati francescani che si erano appoggiati alla chiesa di Santa Maria del Ponte Metauro (1455) ma che aveva ottenuto con San Giacomo della Marca fin dal 1446 la benevolenza di Sigismondo Pandolfo Malatesta per la fondazione di un *locus observantie* (Falcioni, pp. 323-347 e Gattucci, p. 71), causa l'aria malsana e le scorrerie di soldatesche e, pare, anche per dissidi con il Pontiniere Giordano Orsini (Amiani, 1751, p. 10), i religiosi si sposteranno una ventina di anni più tardi (1477) più a ridosso delle mura cittadine nei pressi dell'Ospizio di San Lazzaro ove inglobando due chiese preesistenti dedicate ai Ss. Cosma e Damiano e ai Ss. Fabiano e Sebastiano, grazie ai fratelli Marcolini ne costruiranno una nuova rinominandola S. Maria Nuova in S. Lazzaro (Tomani Amiani, [1853] 1981, p. 135; Battistelli, 2009, pp. 45-47 ma v. anche Boiani Tombari, 2009, p. 233). Nel 1519 i frati otterranno di spostarsi all'interno delle mura cittadine e riedificare il convento e la loro chiesa che intitoleranno ancora S. Maria Nuova ma in S. Salvatore (Tomani Amiani, [1853] 1981, p. 135 e Battistelli, 2009, pp. 49-53).

[45] Asc, SasFa, *Notarile*, notaio Pier Domenico Stati, vol. D, anni 1487-1488, cc. 336v-340r in Battistelli, 1974, pp. 65-68; v. anche Battistini, 2009, p. 150.

[46] Durand Greville, 1907, p. 108.

[47] Longhi, 1955, pp. 6-23; cfr. anche Marcelli, 2004, p. 314 e Battistini, 2009, p. 151 e Piermattei, 2009, pp. 50-63.

[48] Cfr. Varese, 1994, pp. 24-25.

[49] Zampetti, 1985, p. 123.

[50] Cfr. Falcioni, 2009, pp. 273-275.

[51] Alcuni studiosi ritengono che Pietro tenesse un piccolo laboratorio di pittura presso la sua casa a Perugia e solo nel 1501 si attrezzasse con una bottega più organizzata. Il 1°gennaio di quell'anno infatti prende in affitto a Perugia due locali in Piazza Piccola detta anche del Sopramuro [oggi Piazza Matteotti] nel Palazzo Nuovo di proprietà dello Ospedale della Misericordia che tra il 1491 ed il 1520 vedrà insediarsi lo Studium Urbis (Rossi, 1886, p. 31; Gnoli, 1923, p. 16 e p. 36; Canuti, 1931, pp. 270-271 e p. 303 ma anche Cutini, 2004, p. 241 e Aa. Vv. 2006, p. 283). Alle due botteghe "stabili" quella fiorentina e quella perugina andranno aggiunte le maestranze che Pietro assumeva o cooptava sul posto quando era chiamato a realizzare lavori in altre città come dovette certamente essere avvenuto per Fano. I locali di Firenze erano stati presi in affitto da Bonaccorso Ghiberti, nipote di Lorenzo quale parte di una casa in via del

Gilio nei pressi dell'ospedale di Santa Maria Nuova (Baldini, 2004, pp. 89-94). Sulla gestione della bottega fiorentina, v. anche Todini, 2005, pp. 51-68.

[52] Questa Confraternita, sorta nel 1261 come realtà cittadina legata al movimento medievale dei Battuti, era tra le più antiche tra le Scuole Grandi Veneziane. I lavori di ristrutturazione durarono dal 1494 al 1502 (AsVe. *Scuola Grande di San Giovanni Battista,* Reg. 13, c. 141). Il 6 novembre del 1495 il Consiglio dei 10 concedeva un sussidio alla Scuola Grande di San Giovanni Evangelista per rinnovare una sala *..per alzar la sala de dicta Schola piedi VI circum circa*...(AsVe, anni 1493-1495, *Misto. Deliberazioni dei X,* n. 26, c. 191r; anche in Canuti, II, 1931, p. 184) ad evasione di una precisa richiesta della Scuola inoltrata lo stesso giorno (*... et perché hanno alzato la dicta Schuola sei pié, et el muro reman vuodo atorno atorno, che despar molto forte, et però volendo far alchuna bella historia sopra et coprire detto muro.... li sia concesso de gratia, che de le elemosine che intrarranno.... si possino trar tanto che faccino queste belle historie, che faranno la Schuola più bella de quello serà a laude de la Santissima Croxe* (AsVe, anni 1493-1495, *Misto. Deliberazioni dei X*, n. 26, c. 180r; anche in Canuti, II, 1931, p. 184. Ulteriori diverse ma interessanti considerazioni proposte in Castellana, 2017, pp. 56-57, a fine nota 56). Posto che da una corrispondenza tra Ludovico il Moro e l'arcivescovo di Milano, Guidantonio degli Arcimboldi, in quel periodo a Venezia, intercorsa tra l'8 ed il 14 giugno 1496 si conosce che Perugino è assente dalla città Serenissima da almeno 6 mesi: *...ma lo Ill.mo principe* [ovvero il Doge] *dixe chel non era in questa terra, et per questo non sapevano come poterlo havere: perchè erano 6 mesi chel s'è partito, nè sapevano dove el fosse andato*...(AsMi, *Sez. Storica, Docum. di Ludovico il Moro*, *Autografi*, lettera di Guidantonio a Ludovico il Moro del 14.6.1496, n. 150 in Canuti, II, 1931, p. 292 ma già anche in Fumi, 1908, p. 101) ne dovrebbe conseguire che Perugino dovette realizzare il proprio telero tra la metà del 1496 ed il 1497. E questo sarebbe anche il periodo in cui eventualmente un Johannes Hispanus, già presente a Venezia nei suoi spostamenti veneto-padani, sulle tracce magari del suo maestro, poteva essere stato preso in carico dal Perugino per la sua fatica veneziana a costituire la solita bottega temporanea (Castellana, 2017, pp. 55-57). Lo Spagnolo infatti si era formato nella bottega fiorentina di Perugino ove risulta presente quantomeno agli inizi del 1492 per via di un pagamento dell'affitto della bottega per conto del Vannucci *...dato Inspagnia, sta chon lui*... (AoiFi, *Libro debitori e creditori di Bonaccorso Ghiberti*, CXLIV, 547, 1492, c. 6r trascritto in Coonin, 1999, p. 103 e Castellana, 2017, p. 27, nota 3: la giovane studiosa dipana a mio modo di vedere in maniera coerente l'omonimia tra Giovanni di Pietro detto lo Spagna e Johannes Hispanus a favore di Johannes). Il 24 dicembre 1496 poi l'Hispanus risulta lavorare a Spinea e nel 1497 a Venezia (AsVe*, S. Elena in Isola. Catastico 1300-1600*, n. 555 trascritto in Tagliaferro, 1999, p. 188 e p. 192; AsVe, *S. Elena in Isola. Manimorte*, 36, c.s. e *Cose spettanti*, sec. XVIII,

c. 128 e c. 136). Non mi sento di condividere però un precedente accostamento veneziano tra i due circa il 1495 (Castellana, 2017, pp. 56-57) ma solo per la considerazione del fatto che un sodalizio già esistente avrebbe consentito ai funzionari ducali sollecitati dal doge stesso su istanza del vescovo Arcimboldi di individuare nella bottega veneziana, se costituita al giugno 1496, la presenza di un *garzone* cui chiedere informazioni e, per la caratura poetica di cui cominciava a costituirsi l'Hispanus, ne avrebbe indicato il nome.

[53] Il ciclo prevedeva opere di Gentile Bellini, 3; Giovanni Mansueti, 2; Vittore Carpaccio, 1; Lazzaro Bastiani, 1; Benedetto Dania, 1: *...Il coordinamento del ciclo fu diretto da Gentile Bellini che oltre a lasciare in tre teleri un superbo esempio della sua poetica, probabilmente intervenne nell'impostazione dei dipinti degli altri più giovani artisti chiamati a collaborare* (*Le Scuole...*, 1981, p. 52), verosimilmente ad eccezione di Pietro Perugino che vi dovette lavorare alla sua maniera anarchica ed autonoma.

[54] Il frammento era stato donato alla Scuola il 23 dicembre 1369 da Filippo di Mézières, *..strano tipo di mistico e sognatore di nuovi ordini cavallereschi e religiosi..* (Cardini, 1999, p. 56), cancelliere di Pietro, re di Gerusalemme e di Cipro che visse per un certo periodo a Venezia ove ottenne il 22 giugno 1365 il privilegio della cittadinanza (*cives veneciarum*) per devozione verso la città (Piasentini, 2009, n. 376).

[55] Dionisi Capitanio, 1787, pp. 20-21. Andrea Vendramin, mercante veneziano vissuto nel XIV secolo ed avo del doge che nel XV secolo porterà il suo stesso nome, fu anche *guardian grande* [presidente] della Scuola di San Giovanni evangelista nel 1369 (*Elenchi dei confratelli*, *Parte prima. Registri di ogni classe di confratelli ed aggregati fino al 1544*, reg. 3, c. 71. Elenco guardian grandi in Levantino, 2011, p. 472, n. 353), ebbe durante la sua attività commerciale due navigli *..carghi di olei da fare savoni bianchi..* che scamparono ad un naufragio la notte dell'8 marzo 1370 imputandone l'evento ad un miracolo della reliquia della Croce conservata nella Scuola (Petkov, 2014, p. 56).

[56] *...già abbrucciato è stato ultimamente renovato l'anno1588 de mano de M. Andrea Vicentino...* Anonimo, 1590; v. anche Petkov, 2014, p. 61 e Sgarbi, 2015, p. 49.

[57] *...uno campo tra una finestra et l'altra in ver S. Zorzi.....nel qual dié depenzer i tanti doxi quanti achaderà, et quela historia quando il Papa scampò da Roma, et la bataja seguita de soto...avendo a compir quela cossa achadrà in cima di le finestre oltre la mitade...* (AsVe., *Libro Notatorio del Sale*, 1493-1503, n. 4 in Canuti, II, 1931, pp. 165-166). Il dipinto avrebbe dovuto raffigurare una Battaglia, dagli storici dell'arte interpretata come quella di Spoleto, episodio della lunga guerra tra papa Alessandro III e Federico Barbarossa che

assediò e saccheggiò nel 1153 la città umbra difesa dalle truppe papali. In seguito la commissione sarà appannaggio di Tiziano che vi lavorerà dal 1513 al 1538.

[58] Il primo documento veneziano ufficiale che cita Perugino è una bozza di contratto datato 9 agosto 1494 con i procuratori ducali (*Marcado de M. Piero Peroxin depentor. Die 9 Augusti* [1494]: v. AsVe, *Libro Notatorio del Sale*, 1493-1503, n. 4 in Canuti, II, 1931, pp. 165-166.

[59] Gronau, 1909, p. 132; Canuti, I, 1931, pp. 121-122 e Id. , 1931, II, p. 184; Ballarin, [1978], 1979, pp. 227-252, soprattutto p. 227, nota 1; Mason Rinaldi, 1978, pp. 293-301; Scarpellini, 1984, p. 41 ed anche Chiesa, 2017, p. 35 e Galassi, 2017, p. 164.

[60] L'ipotesi è già in Canuti, II, 1931, pp. 121-122 ripresa recentemente sia in Galassi, 2017, p. 164 che in Castellana, 2017, p. 56, nota 55.

[61] Ne ha già argomentato assai bene Alessandro Ballarin nel corso di un convegno circa quarant'anni fa (Ballarin, [1978], 1979, pp. 227-240).

[62] Interessante ritratto ad olio su tavola di cm 52x44 del mercante fiorentino, firmato e datato 1494 è conservato alla Galleria degli Uffizi a Firenze (inv. n. 1700). Perugino mostra una cura millimetrica nella resa dei dettagli da richiamare echi fiamminghi della maniera di Hans Memling che da Bruges soddisfaceva la voglia di mecenatismo e ritrattistica di numerosi uomini d'affari e agenti commerciali provenienti da Firenze e Venezia i quali desideravano comunicare il proprio status sociale e alcune di queste opere Pietro Perugino poteva benissimo aver osservato e l' interesse per le quali si propagava maggiormente proprio in quell'anno a causa della morte dell'artista fiammingo (11 agosto 1494). Francesco era fratello di Giovanni amico del Perugino (v. nota che segue).

[63] Verrà sepolto nella chiesa di Sant'Eustachio, in veneziano San Stae, ma la cui lapide tombale non sarà rintracciata probabilmente per le radicali trasformazioni della chiesa effettuate tra il 1679 ed il 1710. La notizia di Francesco dimorante a Venezia la si evince dal testamento del fratello Giovanni, detto Giovanni delle Corniole in quanto intagliatore di gemme, redatto dal notaio fiorentino Filippo Cioni il 6 gennaio 1516 che Gaetano Milanesi riporta in parte ed annota nella sua curatela dell'edizione delle *Vite* di Vasari del 1880 (Vasari-Milanesi, V, 1880, pp. 368-369, nota 1; v. anche Baldini, 2004, pp. 250-251). Sulla realtà fanese non si farà fatica ad ammettere che un Pietro Perugino più appagato dalle cure marine fanesi poteva essere un maestro più incline ad insegnare a chi collaborava con lui; non sfuggirà allora neanche il fatto che Giuliano Presutti, inserito nell'atelier peruginesco fanese nel momento di

massimo impegno per completare un'opera assai complessa (quadro centrale, predella, cimasa) da adattarsi su una cornice lignea pronta da quasi dieci anni (1488), contasse al tempo 13-14 anni e quindi potesse essere inserito in una "militanza" pittorica a pieno titolo.

[64] Si trattava di Francesco Malatesta, agente ducale dei Gonzaga a Firenze e di Angelo del Tovaglia, mercante fiorentino ma anche procuratore e tesoriere in Firenze dei marchesi di Mantova. Il Malatesta e Vincenzo Bolzani, citato a nota seguente, si trovavano a Firenze nel 1502 come persone di fiducia della marchesa Isabella per certe mallevadorie su sponsali di personaggi della corte ducale mantovana con quelli della corte medicea (Braghirolli, 1874, p. 19).

[65] Scarpellini, 1984, pp. 109-110 e Garibaldi, 1999, p. 137. Così infatti scriveva Isabella d'Este a Vincenzo Bolzani a Firenze il 22 novembre 1502 *...mandiamoti qui alligata la istructione de la inventione in scripto; et un'altra haverà...*(AsMa, *Archivio Gonzaga*, F, n. 9, Lib. 14, busta 2993, cc. 53v-54r in Canuti, II, 1931, p. 210 già in Braghirolli, 1874, p. 19).

[66] *...Non bisognava che per sue, la mi solicitasse circa la opera del Perusino, chè benchè lui sia stato absente, andato ali bagni ...* (Malatesta); *...ma che V. S. stia de bona voglia che è ritornato al presente qui per fermarsi ...*(Tovaglia): AsMa, *Archivio Gonzaga*, busta 1105, cc. 179r-179v e *Archivio Gonzaga*, E, XXVIII, n.3, busta 1105 entrambi accomunati e trascritti in Canuti, II, 1931, pp. 214-215; ma v. anche Piermattei, 2009, p. 71 nota 5.

[67] Ringrazio il sindaco di Monte San Pietrangeli, Paolo Casenove, che, per la chiusura della chiesa per le cause connesse al terremoto, tramite WhatsApp mi ha trasmesso la riproduzione fotografica della scritta.

[68] Grigioni, 1906, p. 122.

[69] Coltrinari, 2012, pp. 30-31, note 140-145 e Coltrinari, 2014, p. 43 nota 12.

[70] Non si può non far notare l'accoppiata di questi due formidabili artisti, Pietro Perugino e Giovanni Santi, che già precedentemente tra il 1484 ed il 1497 aveva posto all'attenzione e all'osservazione dei fedeli fanesi le poetiche di una cultura umbro-urbinate (Giovanni Santi: *Madonna col Bambino e Santi* per la chiesa ospedaliera di S. Croce; *Visitazione* per la chiesa di S. Maria Nuova in S. Lazzaro; Perugino: *Annunciazione* per la chiesa di S, Maria Nuova in S. Lazzaro) in un bacino culturale assai ampiamente ricettivo di una città che la corte non l'aveva più. Sull'*Officina fanese* che andrà costituendosi in quel periodo e che si protrarrà fin verso il 1550, v. Aa.Vv., 1984, pp. 37-79 e Cleri, 1994, pp. 52-89.

[71] v. Crocetti, 1976, p. 26 ed anche Coltrinari, 2000, pp. 139-147.

[72] Indicato come un complesso costituito da cinque unità (v. Crocetti, 1976), la struttura lignea ha rivelato solo tre parti scomponibili: la superiore nella quale al centro si incastra quella inferiore e la predella. In diversi polittici "incorniciati" da Giovanni di Stefano da Montelparo si riscontra questa situazione di incastro tra la parte inferiore e quella superiore che si addentella attraverso il rialzo della cornice in funzione dello scomparto centrale. Sarà riconoscibile in questa organizzazione lignea di tre parti scomponibili ad esempio il polittico di Monte San Martino (Chiesa di S. Martino vescovo), opera di Carlo e Vittore Crivelli (*Madonna col Bambino e Santi*) realizzata dai due fratelli intorno al 1480 (v. Zampetti, 1951, pp. 130-138) in una pressoché unica e straordinaria collaborazione che ancor oggi pone problemi di esecuzione stilistica (Zampetti, 1986, pp. 304-305, t. 119). Zampetti riteneva che anche questo polittico fosse pentastico *...il polittico è a cinque scomparti* (Zampetti, 1951, p. 132) mentre anch'esso è costituito da due registri più la predella. In verità Amico Ricci che ne parla per primo nel 1834 lo individuava come un *trittico* (v. nota 9).

[73] Andrà comunque annotato come la targa anepigrafa posta nello zoccolo-gradino del trono con la Vergine ed il Bambino (fig. 16) renda evidente l'incongruenza della posizione del S. Giovannino, scorciato assai malamente. Anche il fatto di inserire un elemento di per sé informativo come una targa e poi lasciarlo "muto" andrebbe ulteriormente indagato. Presumibilmente Giuliano lo dovette usare come decoro visto che ripeterà il motivo sia nell'affresco in S. Domenico di Cagli (fig. 17) del 1520 ca (nella facciata retta da arcate nell'*Annunciazione con Dio Padre*) realizzato in collaborazione con Timoteo Viti (Cleri, 1994, pp. 132-135) sia nella tavola del 1530-32 per l'altare maggiore della chiesa dell' Annunziata di Pesaro oggi nella Pinacoteca Vaticana (posta nel campanile la si vede apparire sopra il capo della Vergine nell'*Annunciazione con Dio Padre*) anch'essa realizzata con la collaborazione di Timoteo Viti (fig. 18). Attribuzione quest'ultima che ha messo a dura prova le congetture degli storici dell'arte (v. Calegari, 2005, pp. 221-233; Tumidei, 2005, pp. 37-39 e Cleri, 2017, p. 34 nota 52). Non ci si potrà esimere dal ricordare come nel 1490 i confrati, vista ed ammirata certamente l'*Annunciazione* di Perugino a S. Maria Nuova a Fano, gliene richiedessero una replica per la loro chiesa pesarese (Marcelli, 2016, pp. 36-37 e p. 45 nota 9).

[74] Una interessante disanima sulle due famiglie pittoriche fanesi dei Marescalchi [Morganti] e Presutti è stata acutamente e coerentemente stilata in Cleri, 1992, pp. 52-89 recentissimamente ribadita e segnalata anche in Procaccini, 2017, p. 246 e p. 267, nota 18.

[75] I Malatesta perdettero definitivamente Fano nel settembre 1463 ad opera

delle truppe pontificie guidate da Federico da Montefeltro, ma già dall'agosto-settembre dell'anno prima, sconfitti, avevano dovuto lasciare Mondavio e tutti i castelli del vicariato (Liburdi-Brancaleoni, 1966-67, pp. 184-186 e Battistelli, 1997, pp. 67-68).

[76] Il 10 maggio 1478 erano state celebrate infatti le nozze tra Giovanna di Montefeltro, figlia di Federico, e Giovanni della Rovere nipote di papa Sisto IV che nel 1474 l'aveva investito della signoria di Senigallia. I della Rovere erano originari di Savona (v. Bonvini Mazzanti-Piccini, 2004, pp. 130-135 e Castelli, 1989, pp. 246-247).

[77] Il ducato pesarese degli Sforza si aggregherà a quello urbinate per volere di papa Giulio II, un della Rovere, nel novembre del 1512 nonostante ne fosse ancora signore Galeazzo Sforza che sarà costretto a rifugiarsi presso gli Sforza di Milano (v. Litta, 1835, Tav. IV).

[78] È attraverso Solario ovviamente che a Giuliano poteva essersi aperto il mondo veneto *...giustificata dalla fedeltà serbata dal Solario, anche durante la dimora nelle Marche, alla tradizione pittorica che muovendo da Giovanni Bellini si arricchiva di nuovi elemen*ti ... (Colasanti, 1919, p. 92). Arduino Colasanti, nominato proprio nel 1919 direttore generale per le Antichità e Belle Arti, pensava al colorismo tipico di matrice veneta - la pittura tonale, cioè, la cui intensità luministica produceva tridimensionalità - cui Solario partecipava.

[79] Soccorre ora sulla personalità pittorica di Johannes Hispanus la monografia di Stefania Castellana (Castellana, 2017), dalla quale in un passo si evince che sia Giuliano ad essere debitore dello Hispanus nel polittico di Monte San Pietrangeli del 1506 e nella tavola di Campofilone del 1510 (Castellana, 2017, p. 96). Le date documentate indicano che Giuliano arriva ad Osimo intorno al 1506 compenetrato di poetiche peruginesche e refoli urbinati e lo Spagnolo arriva ugualmente nel 1506 anche se con un bagaglio pittorico molto più articolato di arte e cultura rinascimentale lombarda, veneta ed ovviamente anche dei modi di Perugino. Mi limito a segnalare che al tempo dei lavori sangiustesi Johannes Hispanus possa aver tenuto presente alcuni schemi del polittico osimano-monsampietrino perché osservato anche sulla scorta di suggestioni della memoria di Antonio Solario. Sulla possibilità di influenze poetiche venete di Antonio Solario con quelle dell'Hispanus in un periodo di permanenza di entrambi a Venezia nel periodo 1496-1501, v. Castellana, 2017, pp. 81-83.

[80] Coltrinari, suggerimento scritto, 2017. Il periodo esecutivo trova negli storici dell'arte una forbice tra il 1512 ed il 1525. Piano terra: loggiato con tendaggi nelle pareti; putti danzanti nelle lunette; ninfe campestri nei pennacchi; grottesche nelle vele; stemma del vescovo Bonafede nella volta. Piano superiore: Fregi con putti, animali, figure allegoriche stemmi, imprese e un ritratto del

vescovo Bonafede (Tanzi, 2000, pp. 70-71 cui spetta l'attribuzione allo Spagnolo). L'attribuzione all'Aspertini di questi decori partiva da Luigi Dania sul finire degli anni Sessanta del secolo scorso (Dania, 1968, p. 6) fino ad arrivare con sfumature diverse alla voce sul Thieme-Becker del 1992 redatta da H. von Kugelgen (Von Kugelgen, 1992, p. 441): cfr. Faietti-Scaglietti Kelescian, 1995, p. 214 che ponevano comunque questi affreschi fra le opere dubbie dell'Aspertini. Tutta la bibliografia di riferimento agli affreschi sangiustesi è riportata e commentata in Castellana, 2017, pp. 134-136. Lo Spagnolo arrivato nei territori fermani verso il 1506, introdotto dall'umanista montecassianese Niccolò Peranzone (il cui ruolo è stato introdotto dagli studi di Castellana, 2014, p. 66 e nota 39 ed ancora e meglio interpretato e chiarito in Eadem, 2017, pp. 78-81), forte di una poetica pittorica densa di venetismo (Bramantino, Boccaccio Boccaccino, Agostino da Lodi) troverà estimatori come il vescovo Niccolò Bonafede di Monte San Giusto (Delpriori, 2006, p. 140 e Sgarbi, 2016, p. 66: Vittorio Sgarbi torna sull'argomento a distanza di dieci anni in occasione della pubblicazione di una tavoletta con *Madonna col Bambino e S. Caterina d'Alessandria* (fig. 8), data allo Spagnolo ma a mio avviso accostabile anche ai modi di Amico Aspertini). Il rinvenimento nel 1987 in occasione dei restauri degli affreschi nella sala cosiddetta "del corpo di guardia" o "Stanza del Vescovo" o "camera picta" (Angelucci, 1987 e Angelucci, 2014, p. 60; Dania, 1982, pp. 1-2) di Palazzo Bonafede della sigla *ION-FC*, probabilmente un lacerto grafico, avvalora maggiormente l'attribuzione all'Hispanus seppure correlata al solo nome "Giovanni" e infatti la scritta andrà sciolta in *IO*[A]*N*[NES] *F*[E] *C*[IT]. Su questi affreschi, sulla loro cronologia e sulle tematiche, v. Angelucci, 1987, pp. 11-15; Tanzi, 2000, pp. 70-71 ed anche Mazza, 2008, p. 72 e p. 75 note 34-35 e Castellana, 2017, pp. 134. Andrà inoltre ricordata l'ipotesi di Luigi Dania (cit.) che dopo aver condiviso il ragionamento di Pietro Zampetti sull'attribuzione del polittico a Giuliano da Fano, soprattutto nelle affinità tra il *S. Pietro* del secondo scomparto di sinistra dell'ordine inferiore con quello presente nell*'Incredulità di S. Tommaso* dipinto dall'artista nel 1546 per l'omonima chiesa di Fano, avanzava sommessamente anche l'ipotesi della paternità allo Spagnolo, salvo dubitarne in conclusione di scheda: *...ma il proporlo all'artista spagnolo non ci sembra del tutto pertinente...* (Dania, 1968, p. 54). Sul S. Pietro onestamente vi vedrei più un fare di ispirazione crivellesca, Vittore, ovviamente. Vent'anni dopo nel commentare sia il polittico che la tavola di Campofilone, Giampiero Donnini parlava di echi "ispanici" cui risulterebbe debitore Giuliano ritenuto equidistante *...in tali conseguimenti formali, sia dal Perugino che dal Santi...* (Donnini, 1986, p. 240, ma v. fine nota 70).

[81] Cleri, 1994, pp. 69-71 e Coltrinari, 2002, pp. 34-36.

[82] Zeri, 1948, pp. 172-175, ried. 1988, p. 343-346.

[83] Trubbiani, 2003, pp. 220-223; inoltre Coltrinari, 2007, pp. 28-29 e Coltrinari, 2013, pp. 94-95; Castellana, 2014, pp. 64-67 ed Eadem, 2017, pp. 81-83). Si deve ad Andrea Trubbiani una ricostruzione della vicenda della tavola per l'altare della chiesetta di S. Maria di Lenze nei pressi di Montecassiano (Trubbiani, 2003, pp. 213-228 ma v. anche Paraventi, [2001] 2003, pp. 126-130 e Marchi, 2008, p. 194). La chiesa peraltro dopo appena un decennio andò in rovina e sarà recuperata dalla comunità nel 1521 subendo il cambio di eponimia in S. Giuseppe. La tavola nel 1555 verrà trasferita sull'altare maggiore della chiesa di S. Marco per poi passare nel 1574 nella sala consiliare del Palazzo dei Priori (Compagnucci, sec. XVIII [prima metà], c. 77r e Trubbiani, 2003, pp. 212-228) ed infine nel 2011 nella Pinacoteca civica di Montecassiano. La studiosa Stefania Castellana attirando l'attenzione su notizie pubblicate nel 1935 dall'Ispettore onorario per Montecassiano, Gabriele Svampa, (Svampa, 1935, pp. 70-73) ma mai evidenziate dalla critica storico-artistica puntualizzava le vicissitudini del dipinto con ulteriori citazioni e soprattutto attraverso la traccia di restauri di metà Ottocento e di primo Novecento con attribuzioni diverse e nel contempo riproponeva *l'intricata questione circa l'identificazione della pala dell'Hispanus con il dipinto nella chiesa di S. Giuseppe* (Castellana, 2014, pp. 62-63, nota 33). E' evidente a mio parere che Svampa era incorso nell'errore decisamente marchiano di interpretazione dei personaggi visti come S. Giuseppe e S. Antonio in luogo di S. Andrea e S. Elena, tant'è che si correggerà dieci anni dopo in una lettera inviata al Soprintendente alle Gallerie delle Marche il 20 novembre del 1946 ove accenna ad alcuni documenti ritrovati in merito (v. Fondazione Zeri-Università di Bologna/Fototeca Zeri, PI 0262-7-3-47/F1118/*Allegati Fototeca 14*).

[84] Tanzi, 2000, p. 15. Lo studioso ipotizza una influenza peruginesca dalla predella con *Storie della Vergine* della Pala di Fano che non può che derivare dall'essere stato Giuliano tra il 1496-97 parte operativa nel cantiere fanese di Pietro Perugino. Vittorio Sgarbi in occasione della presentazione del polittico di Monte San Pietrangeli a Fano [Pinacoteca "S. Domenico", 7 ottobre 2017] ha argomentato con acume sulle influenze venete e umbre che vi si riscontrano, ipotizzandone l'autore in Johannes Hispanus. A me sembra comunque che le date di presenza dello Spagnolo in territorio della Marca anconetano-fermana tra il 1506 ed il 1510 lo vedano attivo più che a Osimo, a Lenze/Montecassiano (Trubbiani, 2003, p. 224), Macerata e Recanati (Castellana, 2014, pp. 57-60); a Recanati peraltro dalla fine dell'estate del 1510 è presente in contemporanea con Lorenzo Lotto che, ritornato in città dopo due anni, ha appena terminato, dopo il polittico di S. Domenico di due anni prima, di affrescare il *S. Vincenzo Ferrer* sempre per i Domenicani (Frapiccini, 2000, pp. 149-156 e Castellana, 2009, pp. 131-140). Peraltro come falene attirate dalla luce, un gruppetto di pittori "locali" si aggregheranno in qualche modo a Recanati intorno al Lotto proprio nel 1510: Lorenzo di Giovanni de' Carris, detto Giuda; Johannes Hi-

spanus; Marchisiano di Giorgio; Simone di Giovanni Corvi (Castellana, 2014, pp. 57-60).

[85] Tanzi, 2000, pp. 86-87; Coltrinari, 2013, pp. 94-95 nota 28; Castellana, 2017, pp. 130-132.

[86] Ugolini, 2010, pp. 177-180 e Maggini-Papetti, 2017, *didascalia*.

[87] Pur avendo la sorella Diotrina sposato Simone Cecchi [o del Cieco o del Cecco], verosimilmente Simone di Francesco, di Ascoli come emerge dagli archivi durantini (AcUrba, *Arch. Ant*. B. 17 e B. 12, n. 3 in Leonardi, 1991, *ad vocem*) annotati precedentemente anche da Giuseppe Raffaelli (AdUrba, *Atti Criminali*, Francesco Filareti 7 mai. 1557, Lib. B. pag. 205 in Raffaelli, 1846, p. 31 nota 8: *...per deposizione di Nicolò Raffaelli mio arcavolo rilevasi che sapeva maneggiare lo stile poco men del pennello ed il dimostrò nel fatto relativo alla sua sorella Diotrina maritata con Simone del Cieco d'Ascoli*. Questa dovette subire un processo penale per il quale dovrà lasciare Castelduranteant'è che tra i numerosissimi atti d'archivio essa non risulta mai citata (per assegnazione dotale o altre questioni) né risultano documenti asseveranti frequentazioni parentali tra i due e quindi viaggi di Ottaviano verso la Marca Fermana.

[88] Cfr. ancora Leonardi, 1991, *ad vocem.*

[89] Balzani-Regni, 2002, pp. 24-45 e p. 50; v. anche Balzani-Regni, 2004, pp. 23-105.

[90] Diversi studi da circa l'anno 2000 stanno contribuendo a meglio dipanare le personalità di artisti attivi tra Quattro-Cinquecento nei territori oggi ricompresi tra le province di Fermo e Macerata, registrando ed argomentando con puntuale accuratezza attribuzioni e cataloghi. Il riferimento è ai lavori di F. Coltrinari, M. Tanzi, W. Scotucci, M. Paraventi, A. Trubbiani, A. Delpriori, S. Castellana..., da me via, via all'occorrenza segnalati e citati nelle note di questo scritto.

[91] Ugolini, 2010, p. 178.

[92] Dania, 1968, p. 54.

[93] Il trittico, andrà ricordato, è firmato 1510.

[94] Cfr. Procaccini, 2017, p. 248.

[95] *...al fondo del corridojo superiore...*, Fracassetti, 1841, p. 89 e Curi, 1864, p. 55. Si esprimono inoltre per l'attribuzione esecutiva di questi affreschi a Giuliano: Raffaelli, 1889 p. 26; Annibaldi, 1900, p. 206; Serra, 1932, pp. 16-

18 e Serra, 1934, pp. 361-362; Cleri, 1994, pp. 130-132. Patrizia Mencarelli nel suo saggio su Giuliano Presutti (cit.) riporta, purtroppo senza indicazione bibliografica, una segnalazione dello studioso locale Giovanni Cicconi sull'ex convento di S. Domenico ove era stato *...da poco scoperto nel corridoio* [trattasi di un S. Domenico] *...con carattere e stile del Presutti...* (Mencarelli, 1976, p. 60). Al tempo in cui nel Convento era ospitato il seminario arcivescovile "M. Fontevecchia", circa il 1890-1940, mons. Giovanni Cicconi (1864-1949) vi insegnò per oltre sessant'anni, ricoprendo nel contempo anche l'incarico di direzione della Biblioteca comunale con annesso Museo, Pinacoteca ed Archivio.

[96] Cfr. Cleri, 1994, pp. 130-132. Peruginesca ad evidenza è la composizione della Madonna seduta sul trono marmoreo rialzato che sorregge il Bambino (cfr. anche Procaccini, 2017, p. 248). L'ampiezza superstite della superfice affrescata consente di leggere la scritta nel libro tenuto in mano da S. Domenico contenete citazioni bibliche: *Venite filii audite me timorem domini docebo vos. Pricipiu en ois sapientie* (sic)*//Audi fili,mii disciplinam patris tui et ne dimittas legem matris tue ut addatur gratia capiti* (da CONVENTO DEI DOMENICANI–EX COLLEGIO FONTEVECCHIA. PROGETTO DI RESTAURO E RISANAMENTO CONSERVATIVO CON MIGLIORAMENTO SISMICO/ I° STRALCIO – Archivio Impresa esecutrice: AR di Alessandrini Nello–Montefortino); si tratta di due citazioni riprese rispettivamente del Libro dei Salmi (33) e da quello dei Proverbi (1), verosimilmente fornite a Giuliano dai padri domenicani. Sarà il caso di accennare anche all'intervento ad affresco (1510), verosimilmente delle decorazioni, di Giuliano nella Sala dell' Aquila del Palazzo dei Priori a Fermo come riportatato da manoscritti conservati nell'archivio comunale; affreschi malauguratamente perduti a metà Settecento (Mencarelli, 1976, p. 60).

[97] Ugolini, 2010, p. 173.

[98] Cfr. Battistini, 2008, p. 59. Rodolfo Battistini fa anche conoscere gli autori del restauro, Davide Arbia e Costantina Nigra. Lo storico dell'arte ravvisa nel S. Sebastiano del polittico di Monte San Pietrangeli *...l'impostazione del nudo, la capigliatura articolata in ciocche ondulate mosse dal vento, di evidente derivazione peruginesca, del tutto corrispondenti – insieme alla particolare conformazione squadrata del volto, alla forma del naso e agli occhi rotondeggianti, propri di Giuliano – alle caratteristiche dell'affresco ritrovato* (Battistini, 2008, pp. 59-60).

[99] Cavalcando una supposta data di nascita intorno ai primi o comunque non oltre la metà degli anni ottanta del Quattrocento, Giuliano avrebbe avuto intorno ai diciannove, vent'anni. Seguendo la teoria che Giuliano si sia formato à cotè del Perugino nelle estati del 1496-97 sarà il caso di ricordare che l'artista

di Città della Pieve passasse per Fano ancora nel 1503 (v. nota 40). La figura affrescata è posta, legata in una parete nei pressi di una colonna e trafitta da quattro dardi, in un arco a volta e reca nella parte bassa una iscrizione assai nitida ma purtroppo non più decifrabile ai fini di un senso compiuto: QUESTA FIGUR .....TA.....M/...VIA ...ORRE MURA.../PER SUA DEVOTIONE/..D..5. Peraltro andrà segnalata la rilevante identità di costruzione delle lettere maiuscole di questa iscrizione con quella presenti nel medaglione della base del trono della Pala di Campofilone del 1510. Verosimile l'indicazione di Giorgio Ugolini che propone di considerare la possibilità che sulla colonna di sinistra, in una sorta di pendant, vi fosse raffigurato un S. Rocco da collegarsi ad accadimenti dovuti al morbo della peste scoppiato per via dell'ammassamento di pellegrini ma anche di truppe dovuto al movimento giubilare (1500) e alle scorribande borgiane (1502) del primo lustro del '500 (Ugolini, 2010, p. 173).

[100] Amiani, 1751, pp. 71-72

[101] Boiani Tombari, 2008, p. 134. L'abbellimento si protrarrà fino al 1534 quando verrà posta sull'altar maggiore la Pala con *Resurrezione di San Lazzaro e l'arcangelo Michele che abbatte il demonio*, realizzata a seguito di vincita di gara da Bartolomeo e Pompeo Morganti il cui progetto prevalse proprio su quello di Giuliano Presutti (Battistini, 2008, pp. 61-62).

[102] *Dai Crivelli a Rubens;* Roma, Complesso di S. Salvatore in Lauro dall'11 aprile al 23 luglio 2017. La mostra divisa in due sezioni proponeva nella seconda una straordinaria raccolta di pale e polittici rinascimentali di Carlo e Vittore Crivelli, Pietro Alemanno, Ottaviano Dolci e Giuliano Presutti a cura degli storici dell'arte Claudio Maggini e Stefano Papetti

[103] Trattandosi di una virata attributiva su un'opera che fin dal 1952 portava la firma asseverativa di Pietro Zampetti e tenuto conto che nessuno avrebbe potuto leggere la scheda a catalogo perché non redatta, sarebbe stato quantomeno corretto fornire una informazione maggiormente documentata.

[104] Brano citato da Internet: *http//www.civita.it/Sala-stampa/DAI-CRIVELLI-A-RUBENS-Tesori-d'arte-da-Fermo-e-dal-suo-territorio/Testo Maggini-Papetti.*

[105] v. Modigliani, 1907, p. 7. Luigi Serra, citato a nota 13 argomentando sulla sua rivista d'arte marchigiana per via della cifra stilistica e dell'intelligente articolazione del polittico di Osimo/Monte San Pietrangeli proponeva di portare addirittura la data di nascita di Giuliano al 1480 (Serra, 1932, p. 16) e ne era così convinto da ribadirne il concetto successivamente nella sua ricognizione artistica delle Marche: *...nel 1506 adì 6 gennaio, compie* [Giuliano Presutti] *la*

*tavola incominciata da Antonio Solario per S. Francesco di Osimo, così che bisogna porre la sua nascita intorno al 1480...* (Serra, 1934, p. 361).

[106] Cfr. Varese, 1994, p. 15. Identico concetto riproposto anche da Mochi Onori, 2018, p. 239.

[107] Registro ancora che in occasione dell'esposizione e dell'incontro fanese del 7 ottobre 2017 l'ispettore della Soprintendenza abbia regredito dalla posizione che aveva fatto assegnare il polittico ad Ottaviano Dolci attestandosi su un salomonico giudizio di cifra peruginesca del polittico ben appresa da un pittore fanese del tempo (chi?).

[108] Relazione Studio A.R.T. &Co di Ascoli Piceno, *Conclusioni*, 20.10.2017 (Archivio Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, Faldone *Polittico di Monte San Pietrangeli*). Peraltro le indagini ed i risultati sono stati comunicati dallo Studio A.R.T. &Co nella conferenza tenutasi presso la Fondazione Cassa di Risparmio di Fano il 28 novembre 2017 e la stessa Fondazione le ha rese note a stampa l'anno seguente (*Relazione*, Fano 2018). Proprio mentre queste note andavano in stampa per Nuovi Studi Fanesi, l'Università degli Studi di Urbino stava principiando una operazione restaurativa sull'intero polittico con un cantiere predisposto all'interno della Pinacoteca "S. Domenico".

[109] Pungileoni, 1828, p. 357. Luigi Pungileoni era stato spinto a scrivere una storia della maiolica urbinate per meglio precisarne gli aspetti storici e formali a seguito della pubblicazione da parte del Passeri della *Istoria delle pitture in majolica fatte in Pesaro e nei luoghi circonvicini*, Venezia 1758.

## Bibliografia

*Miracoli della Croce Santissima della Scuola di San Giovanni Evangelista*, Venezia 1590;

C. F. Compagnucci. *Libro contenente memorie antiche della Comune di Montecassiano*, Ms. B 27, Sec. XVII, prima metà; Montecassiano, Archivio Storico Comunale;

F. Guarnieri. *Mescuglio di memorie secondo che da vecchie tradizioni si è avuto...,* Ms, Osimo/Archivio Storico Comunale 1640 ca;

*Cose spettanti al monastero di S. Elena*. Ms. ital. VII, n.1676 (9037), sec. XVIII; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana;

S. Salvini. *Fasti consolari dell'Accademia fiorentina*, Firenze 1717;

P. M. Amiani. *Memorie istoriche della città di Fan*o, I-II, Fano 1751;

P. Compagnoni. *Memorie istorico-critiche delle chiese e de' vescovi di Osimo*, II, 1782;

G. Dionisi Capitanio. *Sommario de memorie ossia descrizione succinta delli quadri esistenti nella veneranda Scuola Grande di San Giovanni Evangelista ed annessa chiesa con li nomi dei loro pittori*, Venezia 1787;

G. Colucci. *Antichità Picene*, IX, Fermo 1790;

G. Colucci. *Antichità Picene*, XX, Fermo 1795;

M. A. Talleoni. *Istoria dell'antichissima città di Osimo*, II, Osimo 1808;

A. Ricci. *Memorie storiche dell'arte e degli artisti della Marca di Ancona*, I, Macerata, 1834;

G. Fracassetti. *Notizie storiche della città di Fermo*..., Fermo 1841;

G. Raffaelli. *Memorie istoriche delle maioliche lavorate in Casteldurante o sia Urbania,* Fermo 1846;

V. Curi. *Guida storico e artistica della città di Fermo*, Fermo 1864

W. Braghirolli. *Notizie e documenti inediti intorno a Pietro Vannucci detto il Perugino,* Perugia, 1874;

W. Braghirolli. *Notizie e documenti inediti intorno a Pietro Vannucci detto il Perugino* in "Giornale di erudizione artistica", 2, 1877;

*Giornale Araldico genealogico*. Pisa 1877;

A. Rossi. *Documenti per la storia dell'università di Perugia*, 1, Perugia 1886;

F. Raffaelli. *Guida artistica della città di Fermo*..., Fermo 1889;

G. Vasari. *Le vite...,* V, Firenze, 1880 [ediz. annotata e commentata da G. Milanesi];

F. Raffaelli. *La Biblioteca comunale di Fermo. Relazione storica, bibliografica, artistica*..., Recanati 1890;

L. Fumi. *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma 1891;

A. Anselmi. *Di due quadri marchigiani depositati nelle chiese di Lombardia e attribuiti a Perugino* in "Arte e Storia", XII/24, 1893;

G. B. Cavalcaselle - G. Morelli. *Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria (1861-62)* in "Bollettino d'Arte", 2, 1894-1895;

G. Annibaldi. *Dei pittori che in Jesi portano l'aggiunta 'da Fano'* in "Rassegna bibliografica dell'arte italiana, III, 1900;

C. Grigioni. *Giuliano Presutti di Fano, pittore del sec. XVI* in "Rassegna bibliografica dell'arte italiana", IX, 1906;

E. Durand Greville. *Raphael à l'exposition de Pérouse* in "Augusta Perusia", 1907;

G. Mancia-Salvini. *Chiesa abbaziale di Campofilone*..., Fermo 1907;

E. Modigliani. *Antonio da Solario, veneto, detto lo Zingaro* in "Bollettino d'Arte", XII, 1907;

L. Fumi. *Pietro Perugino e il quadro della cappella di S. Michele della Certosa di Pavia* in "Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", XIV, 1908;

G. Gronau. *P. Perugino a Venezia*, IX, 8-9, 1909;

A. Colasanti. *Opere di Pietro Paolo Agabiti non ancora identificate* in "Bollettino d'Arte", XIII, 1919;

U. Gnoli. *Pietro Perugino*, Spoleto, 1923;

U. Gnoli. *I documenti su Pietro Perugino*, Perugia 1923;

F. Canuti. *Perugino*, Siena, 1931;

L. Serra. *Scuola Perugina* in “Rassegna Marchigiana”, 1-2, 1932;

L. Serra. *Giuliano Presutti da Fano* in “Rassegna Marchigiana”, 3, 1932;

G. Svampa. *Montecassiano nella storia, nell’arte e nel folklore*, Macerata 1935;

R. van Marle. *The Development of the Italian schools of painting*, 18, The Hague [L’Aja], 1936;

P. Zampetti. *Un politico poco noto di Carlo e Vittore Crivelli* in “Bollettino d’Arte”, 36, 1951;

P. Zampetti. *Mostra di Arte sacra a Fermo* in “Bollettino d’Arte”, XXXVII, IV, 1, 1952;

P. Zampetti. *Antichi dipinti restaurati dalla Soprintendenza alle Gallerie delle Marche*, Urbino, 1953;

R. Longhi. *Percorso di Raffaello giovine* in “Paragone/Arte”, VI, 65, 1955;

A. Mezio. *Lo spuntino marchigiano* in “Il Mondo”, VIII, 40, 1957;

E. Liburdi. ‘*Cronachetta’ di Giovanni di Niccolò Brancaleoni conte di Piobbico*... in “Atti e Memoria di Storia Patria per le Marche”, VIII/V, 1966-67;

L. Dania. *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, Fermo 1968;

S. Di Provvido. *La pittura di Vittore Crivelli*, L’Aquila 1972;

F. Battistelli. *Notizie e documenti sull’attività del Perugino a Fano* in “Antichità viva”, XIII, 5, 1974;

G. Crocetti. *Vittore Crivelli e l’intagliatore maestro Giovanni di Stefano da Montelparo* in “Notizie da Palazzo Albani”, 5/2, 1976;

P. Mencarelli. *Per una storia dell’arte fanese nel Cinquecento; il pittore Giuliano Presutti* in “Fano. Supplemento al n. 4”, 1976;

G. Odoardi. *Conventuali, Frati Minori Conventuali* in”Dizionario degli Istituti di perfezione*”,* 3, Roma 1976;

S. Mason Rinaldi. *Contributi d’archivio per la decorazione pittorica della Scuola di San Giovanni Evangelista* in “Arte Veneta”, 32, 1978;

A. Ballarin. *Una nuova prospettiva su Giorgione: la ritrattistica degli anni 1500-1503* in "Giorgione", [Atti Convegno Internazionale Castelfranco Veneto, 1978], Castelfranco Veneto, 1979;

S. Tomani Amiani. *Guida storico-artistica di Fano*, ms 1853, Pesaro, 1981;

G. Parisciani. *I frati minori conventuale delle Marche (secc. XIII-XX)*, Falconara, 1982;

AA. VV.. *Pittura a Fano 1480-1550*, Fano 1984;

P. Scarpellini. *Perugino*, Milano 1984;

P. Zampetti. *Perugino, Raffaello e la predella a Fano* in "Fano. Supplemento anni 1983-84, Fano 1985;

G. Donnini. *I pittori fanesi del primo Cinquecento: Morganti e Presutti* in F. Battistelli, a cura di, "Arte e Cultura nella provincia di Pesaro e Urbino dalle origini ad oggi", Venezia 1986;

G. Angelucci. *La Stanza del Vescovo Niccolò Bonafede*, Monte San Giusto 1987;

P. Fortini Brown. *Venetian narrative painting in the age of Carpaccio*, New Haven and London, 1988;

F. Zeri. *Me pinxit. Ioanes Ispanus* in "Proporzioni", II, 1948; riediz., *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia settentrionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1988

P. Castelli. *Cronache dei loro tempi. II* in M. R. Valazzi (a cura di). *Pesaro*, 2, Venezia 1989;

G. Crocetti. *Giovanni di Stefano da Montelparo intagliatore marchigiano del sec. XV* in "Arte cristiana", I, 77, 1989;

P. Zampetti. *Pittura nelle Marche. Dal Rinascimento alla Controriforma*, 2, Firenze 1989;

G. Crocetti. *Giovanni di Stefano da Montelparo intagliatore marchigiano del sec. XV* in "Arte cristiana", II, 78,1990;

C. Leonardi. *Ottaviano Dolci* in "Dizionario Biografico degli Italiani", 40, 1991;

H. von Kugelgen. *Amico Aspertini* in "Meines Kunstler-Lexikon. Die Bildender aller Zeiten und Volker", 5, 1992, Munich and Leipzig 1992;

P. Rizzi. *Zampetti a Venezia: un "defensor" della città ed un grande organizzatore di mostre* in R. Varese (a cura di) "Studi per Pietro Zampetti", Ancona 1993;

D. E. McLellan. *Luca's Signorelli Last Judgement Fresco Cycle at Orvieto...*, Tesi di dottorato, Melbourne 1992;

B. Cleri. *Officina Fanese*, Cinisello Balsamo, 1994;

R. Varese. *Giovanni Santi*, Fiesole 1994;

M. Faietti - D. Scaglietti Kelescian. *Amico Aspertini*, Modena 1995;

F. Battistelli. *Note sulla Signoria malatestiana* in F. Milesi (a cura di). *Fano Medievale*, Fano 1997;

G. Crocetti. *Crivelli e gli intagliatori dei suoi polittici* in S. Papetti, a cura di, "Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel Fermano", Milano 1997;

A. Gioli. *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia....*, Città di Castello 1997;

F. Cardini. *Crociate*, Firenze, 1999;

F. Coltrinari. *Ricerche su Antonio Solario,* Tesi di Laurea Università di Macerata, a. a. 1998-1999;

A. V. Coonin. *New documents concerning Perugino's workshop in Florence* in "The Burlington Magazine", CXLI 1999;

V. Garibaldi. *Perugino*, Firenze 1999;

G. Tagliaferro. *Liberale da Verona e Giovanni Spagna nel monastero di Sant' Elena di Venezia* in "VeneziaCinquecento", 17, 1999;

F. Coltrinari. *Antonio Solario: nuovi documenti sull'attività marchigiana* in V. Curzi (a cura di), *Pittura veneta nelle Marche*, Cinisello Balsamo, 2001;

W. Curzi (a cura di). *Pittura veneta nelle Marche*, Cinisello Balsamo, 2001;

M. G. Dal Fuoco. *La provincia francescana delle Marche...* in L. Pellegrini-R. Paciocco (a cura di). *I Francescani delle Marche; secoli XIII-XVI*, Cinisello Balsamo, 2000;

A. Falcioni. *La signoria dei Malatesti a Fano* in "Istituzioni e società nelle Marche (secc. XIV-XV)", [Atti convegno Ancona-Camerino 1998], Ancona, 2000;

D. Frapiccini. *Lorenzo Lotto tra frequentazioni curialie strategie mercantili* in V. Curzi (a cura di). “Pittura veneta nelle Marche”, Cinisello Balsamo, 2000;

A. Gattucci. *Riforma e Osservanza nelle Marche* in L. Pellegrini-R. Paciocco (a cura di). “I francescani nelle Marche, secc. XIII-XVI”, Ciniselle Balsamo, 2000;

M. Tanzi. *Ioanes Ispanus: la Pala di Viadana. Tracce di classicismo precoce lungo la valle del Po*, [cat. Mostra, Viadana 2000] Viadana, 2000;

S. Balzani - M. Regni. *La bottega di Ottaviano Dolci e Giovanni Maria Perusini soci in arte picture* in “I Della Rovere nell’Italia delle corti. IV. L’arte della maiolica”, [Atti Convegno Urbania 1999] Urbino 2002;

S. Balzani - M. Regni, *Pittori a Casteldurante tra XV e XVI secolo* in “I Della Rovere nell’Italia delle corti. IV. L’arte della maiolica”, [Atti Convegno Urbania 1999] Urbino 2002;

V. Buonocore. *I Torelli di Fano. Storia e collezionismo* in “Nuovi Studi Fanesi”, 16, Fano 2002;

M. Paraventi. *Appunti per la storia dell’arte delle Marche*, in “Lorenzo Lotto e i lotteschi a Mogliano”, Recanati, 2003 [Atti del convegno di studi di Mogliano, 1 dicembre 2001, a cura di M. Paraventi];

A. Trubbiani. *Johannes Hispanus un pittore forestiero nelle Marche del primo Cinquecento. Note da Montecassiano e dintorni* in “Proposte e ricerche”, 51, 2003;

S. Balzani - M. Regni. *Vasai e pittori a Casteldurante nei primi due decenni del secolo XVI*, Urbino 2004;

C. Cutini. *“Il mio Perugino”. Rigore e attualità dell’opera di Fiorenzo Canuti* in L. Teza - M. Santanicchia (a cura di). “Pietro Vannucci il Perugino” [Atti del Convegno, Perugia 2000], Perugia 2004;

N. Baldini. *Scheda I.40* in V. Garibaldi - F.F. Mancini (a cura di). “Perugino il divin pittore”, Milano 2004;

N. Baldini. *Perugino a Firenze: la “stanza” di via S. Gilio*, in V. Garibaldi - F.F. Mancini (a cura di). “Perugino il divin pittore”, Milano 2004;

T. Henry. *Perugino e Signorelli*, in L. Teza-M. Santanicchia, a cura di, “Pietro Vannucci, il Perugino”, [Atti del Convegno, Perugia 2000], Perugia 2004;

F. Marcelli. *Scheda I.58a-58e*, in V. Garibaldi-F. F. Mancini, a cura di, “Peru-

gino", Cinisello Balsamo 2004;

F. Todini. *Il Perugino, le sue botteghe e i suoi seguaci...,* in R. C. Proto Pisani (a cura di). *Perugino a Firenze. Qualità e fortuna di uno stile*, Firenze, 2005;

S. Tumidei. *Marco Palmezzano (1459-1539). Pittura e prospettiva nella Romagna* in A. Paolucci - M. Prati - S. Tumidei (a cura di). *Marco Palmezzano il Rinascimento nelle Romagne*, Cinisello Balsamo, 2005;

AA. VV. *L'Università la Sapienza di Roma e le altre Università italiane*, Roma 2006;

A. Delpriori. *Bernardino di Mariotto e la pittura nelle Marche all'inizio del Cinquecento*, in V. Sgarbi (a cura di). *I pittori del Rinascimento a Sanseverino. Bernardino di Mariotto, Luca Signorelli, Pinturicchio*, Milano 2006;

F. Coltrinari. *Marchisiano di Giorgio da Tolentino: singolare interprete della pittura del primo Cinquecento nelle Marche fra Perugino, Signorelli, Lotto e Raffaello*, in "Notizie da Palazzo Albani", XXIV-XXV [2005-2006], 2007;

R. Battistini. *La Chiesa di S. Michele Arcangelo: la pittura*, in G. Volpe (a cura di). *Il Complesso monumentale di S. Michele a Fano*, Fano 2008;

G. Boiani Tombari. *La ricostruzione storica dai documenti d'archivio* in G. Volpe (a cura di). *Il Complesso monumentale di S. Michele a Fano*, Fano 2008;

A. Emiliani - D. Scaglietti Kelescian. *Amico Aspertini, 1474-1552*, *artista bizzarro nell'età di Durer e di Raffaello*, Cinisello Balsamo, 2008;

A. Marchi. *Scheda*, in V. Sgarbi - W. Scotucci (a cura di). *Vincenzo Pagani. Un pittore devoto tra Crivelli e Raffaello*, Cinisello Balsamo 2008;

S. Castellana. *Lorenzo di Giovanni de Carris da Matelica, detto 'Giuda'* in "Proporzioni", IX-X, 2008-2009;

F. Battistelli. *L'antica chiesa e il convento di Santa Maria Nuova in S. Lazzaro* in G. Volpe - S. Bracci (a cura di). *La Chiesa di Santa Maria Nuova*, Fano, 2009;

R. Battistini. *Giovanni Santi, Pietro Perugino e la sua Bottega a Santa Maria Nuova*, in G. Volpe - S. Bracci (a cura di). *La Chiesa di Santa Maria Nuova*, Fano, 2009;

G. Boiani Tombari. *La ricostruzione storica dai documenti d'archivio*, in G. Volpe -S. Bracci (a cura di). *La Chiesa di Santa Maria Nuova*, Fano, 2009;

S. Castellana. *Un nuovo documento per Lorenzo Lotto a Recanati* in "Kronos",

12, 2009;

A. Falcioni. *Documenti urbinati sulla famiglia Santi* in L. Mochi Onori, a cura di, “Raffaello e Urbino”, Verona 2009;

D. Piermattei. *Perugino, Giovanni Santi e Raffaello a Fano*, Fano, 2009;

S. Piasentini. a cura di, *Cassiere della bolla ducale; Reg. XVI (Anni 1364-1372),* Venezia, 2009;

G. Ugolini. *Ottaviano Dolci. Un pittore tra Giovanni Santi e Perugino* in “Memoria rerum”, 1, 2010;

F. Bartolacci - R. Lambertini. *Qui sit de observantia regule. Sondaggi sugli insediamenti dell’Osservanza francescana nelle Marche* in L. Pellegrini - G. M. Varanini (a cura di). “*Fratres de familia*. Gli insediamenti dell’Osservanza minoritica nella penisola italiana (sec. XIV-XV), XVIII, [2011], 2012;

F. Coltrinari. *La storia dell’arte a Fermo attraverso le collezioni della Pinacoteca civica...* in F. Coltrinari - P. Dragoni (a cura di). “Pinacoteca comunale di Fermo...”, Cinisello Balsamo, 2012;

F. Coltrinari. *Giovanni di Piergiacomo da Sanseverino, maestro di legname fra le Marche e l’Umbria del primo Cinquecento* in “Il Capitale culturale. Studies on the value of cultural heritage”, 7, 2013;

G. Angelucci. *Due riferimenti per la cronologia di Johannes Hispanus* in “Arte Marchigiana”, 4, 2014;

S. Castellana. *Recanati 1510. Lotto e i suoi satelliti* in “Rivista d’Arte...”, 4, 2014;

F. Coltrinari. *Fermo città adriatica: nuovi documenti su Vittore Crivelli e altri artisti tra Venezia e la Dalmazia nella seconda metà del ’400* in “Arte Marchigiana”, 1, 2014;

K. Petkov. *The Anxieties of a Citizen Class. The miracles of the true cross of San Giovanni Evangelista*, *Venice 1370-1480*, Leiden-Boston 2014;

R. de Cadilhac. *La chiesa di S, Francesco a Fermo*, Roma, 2015;

V. Sgarbi. *Carpaccio*, Venezia 2015;

F. Coltrinari. *Un dipinto di Antonio da Faenza per Recanati e il frate ‘prospettico’ Giovanni Antonio da Camerino. Osservazioni sulla fortuna dei maestri romagnoli nelle Marche del Cinquecento* in “Il Capitale culturale. Studies on the value of cultural heritage”, 13, 2016;

F. Marcelli. *L'approdo di Perugino nelle Marche: itinerario lungo la via Flaminia da Roma a Fano* in "Arte Marchigiana", 4, 2016.

V. Sgarbi. *Scheda* in P. Di Natale (a cura di). "Lotto, Artemisia, Guercino. Le stanze segrete di Vittorio Sgarbi", Cinisello Balsamo, 2016;

A. Chiesa. *La fantastica eloquenza*. La Tempesta: *da Marcantonio Michiel all'età contemporanea,* Tesi di Laurea, a. a. 2016-2017, Conservazione Beni Culturali, Università Ca' Foscari, Venezia;

S. Castellana. *Johannes Hispanus*, Cremona 2017;

B. Cleri. *1480-1550: arte nelle Marche* in B. Cleri - M. Procaccini (a cura di). "Il Perugino nella Marca/1488-1497", [Atti della Giornata di Studi Internazionali, Urbino 28 ottobre 2016], Macerata Feltria 2017;
C. Galassi. *Il Perugino di Fiorenzo Canuti* in B. Cleri-M. Procaccini (a cura di). "Il Perugino nella Marca/1488-1497", [Atti della Giornata di Studi Internazionali, Urbino 28 ottobre 2016], Macerata Feltria 2017;
C. Maggini. *Didascalia Polittico di Monte San Pietrangeli* in C. Maggini-S. Papetti, a cura, "Dai Crivelli a Rubens"*;* Roma, Mostra al Complesso di S. Salvatore in Lauro dall'11 aprile al 23 luglio 2017, senza catalogo;
C. Maggini - S. Papetti. *Carlo e Vittore Crivelli, Pietro Alemanno, Giuliano Presutti e Ottaviano Dolci un frammento artistico della seconda metà del '400 a Fermo e nel territorio contiguo (*da *http://www.civita.it),* 2017;
M. Procaccini. *Il cantiere di Santa Maria Nuova in San Lazzaro e le derivazioni peruginesche nella Marca* in B. Cleri-M. Procaccini (a cura di). "Il Perugino nella Marca/1488-1497", [Atti della Giornata di Studi Internazionali, Urbino 28 ottobre 2016], Macerata Feltria 2017;
L. Mochi Onori. *Note sull'eredità di Giovanni Santi e la continuità della bottega* in M. R. Valazzi (a cura di), "Giovanni Santi", Cinisello Balsamo 2018.

Sigle:

| | |
|---|---|
| Asc, SasFa | = Archivio Storico Comunale/Sezione Archivio di Stato, Fano |
| AscO | = Archivio Storico Comunale, Osimo |
| AsVe | = Archivio di Stato di Venezia |
| AsMi | = Archivio di Stato di Milano |
| AoiFi | = Archivio Ospedale Innocenti di Firenze |
| AsMa | = Archivio di Stato di Mantova |
| AcUrba | = Archivio Comunale Urbania |
| AdUrba. | = Archivio Diocesano Urbania |

APPENDICE

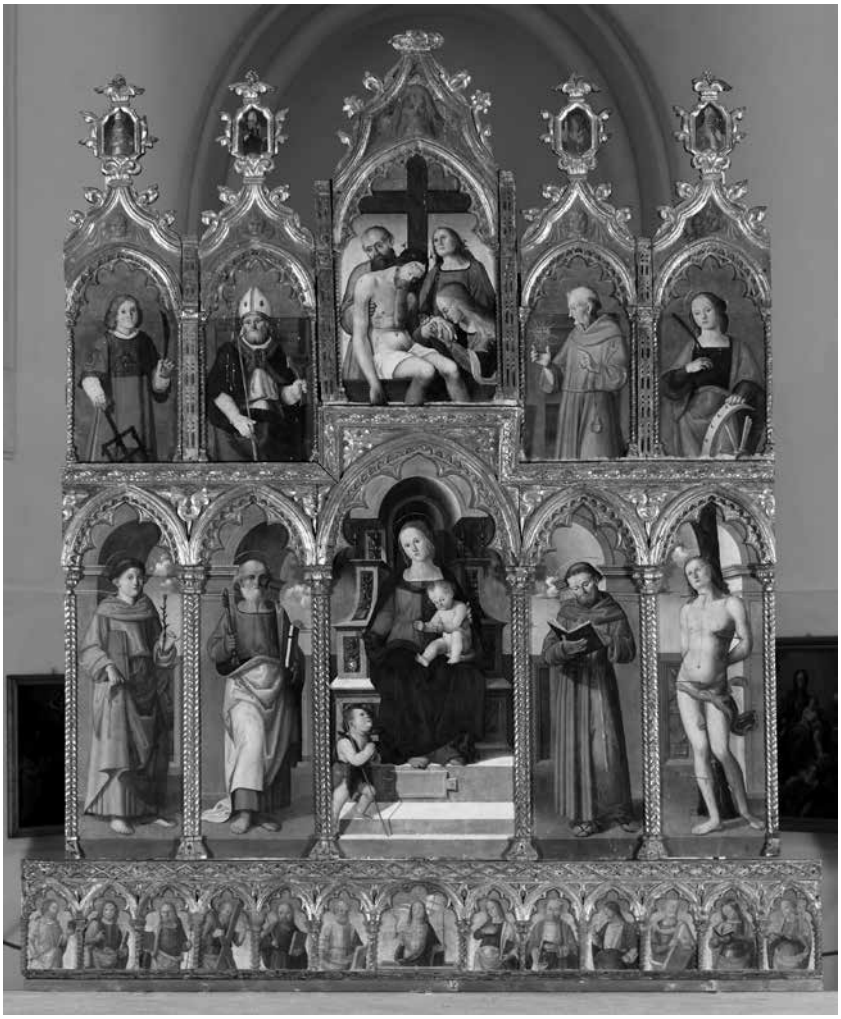


Fig. 1 - Giuliano Presutti da Fano, *Polittico di Monte San Pietrangeli* (Monte San Pietrangeli, Chiesa di S. Francesco; temporaneamente Fano, Pinacoteca S. Domenico).

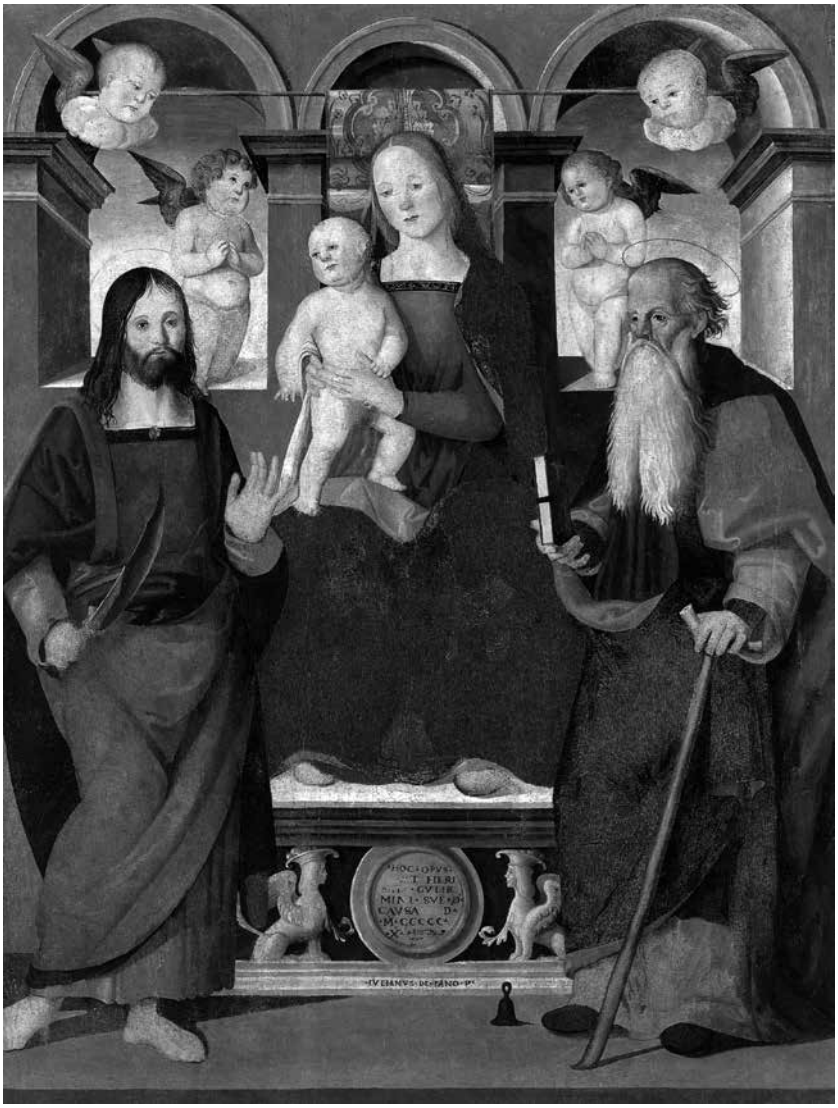


Fig. 2 - Giuliano Presutti da Fano, *Madonna col Bambino in trono e i SS. Bartolomeo e Antonio Abate* (Fermo Pinacoteca Civica già Campofilone, Chiesa abbaziale di S. Bartolomeo apostolo).

Fig. 3 - Andrea Solario, *Madonna in trono* e *Santi* o *Sacra Conversazione* (Osimo, Chiesa di S. Giuseppe da Copertino già Chiesa di S. Francesco).

Fig. 4 - Pietro Perugino, *Pala di Fano* (Fano, Chiesa di S. Maria Nuova).

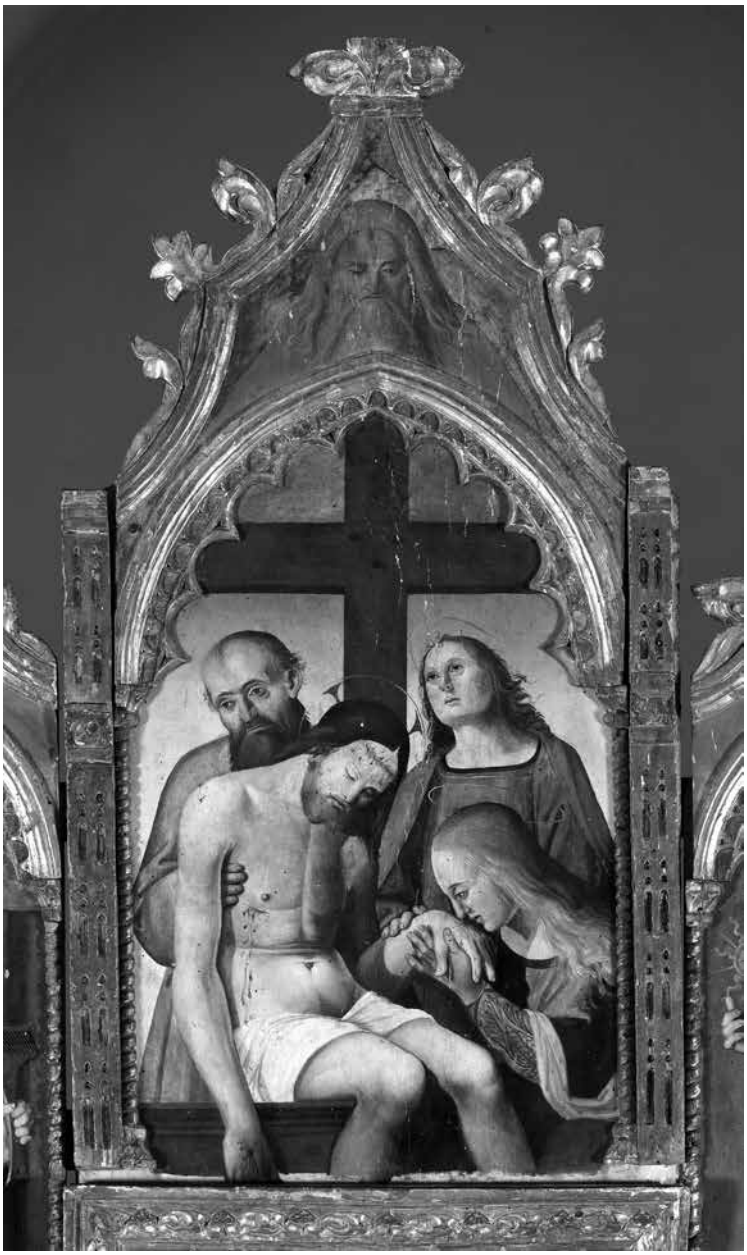


Fig. 5 - Giuliano Presutti da Fano, *Compianto sul Cristo morto*, part., "Polittico di Monte San Pietrangeli" (Monte San Pietrangeli, Chiesa di S. Francesco; temporaneamente Fano, Pinacoteca S. Domenico).

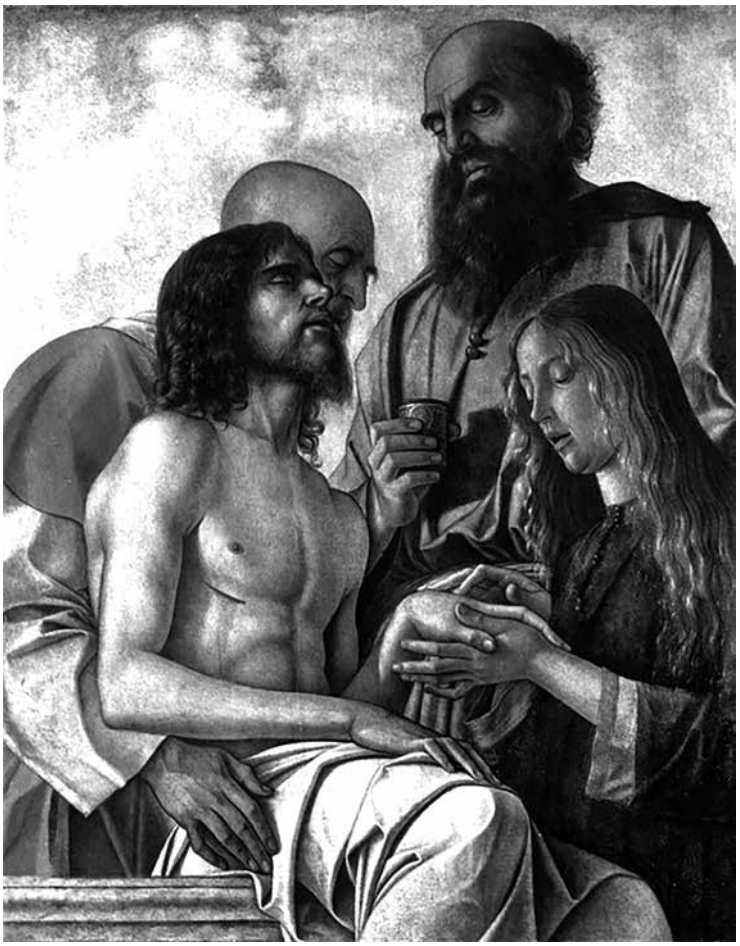


Fig. 6 - Giovanni Bellini, *Compianto sul Cristo morto* (Città del Vaticano, Musei Vaticani. Cimasa della *Incoronazione della Vergine* Pesaro, Musei Civici *olim* Pesaro, Chiesa di S. Francesco).

Fig. 7 - Johannes Hispanus e Marchisiano di Giorgio, *Madonna in trono e i Ss. Andrea apostolo ed Elena* (Montecassiano, Palazzo Comunale già nella Chiesa di S. Maria di Lenze).

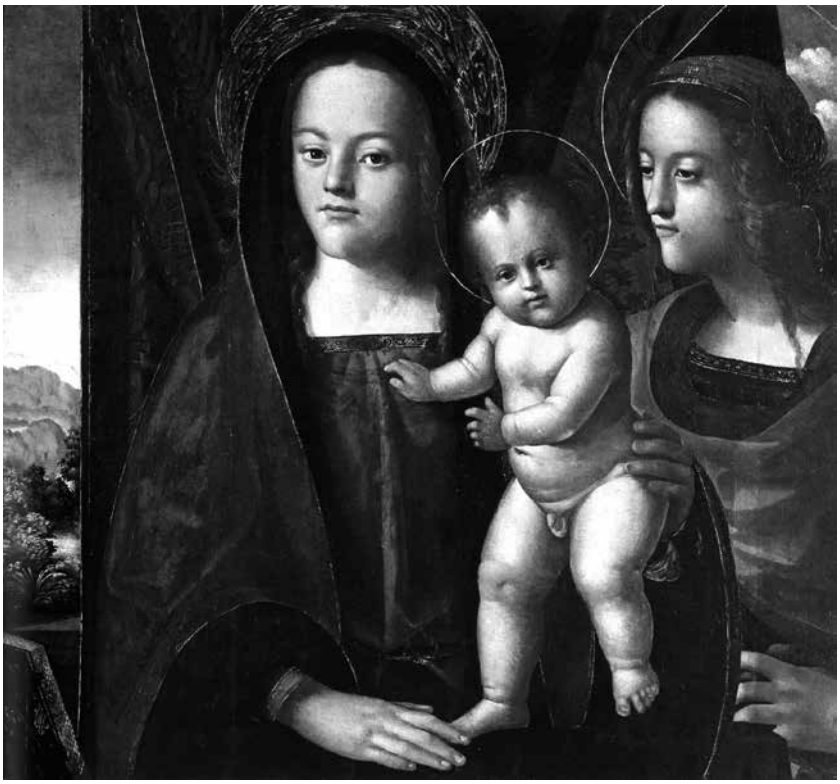


Fig. 8 - Johannes Hispanus, *Madonna con il Bambino e S. Caterina* (Ro Ferrarese, Collezione Sgarbi).

Fig. 9 - Giuliano Presutti da Fano, *Madonna con il Bambino*, part., "Polittico di Monte San Pietrangeli" (Monte San Pietrangeli, Chiesa di S. Francesco; temporaneamente Fano, Pinacoteca S. Domenico).

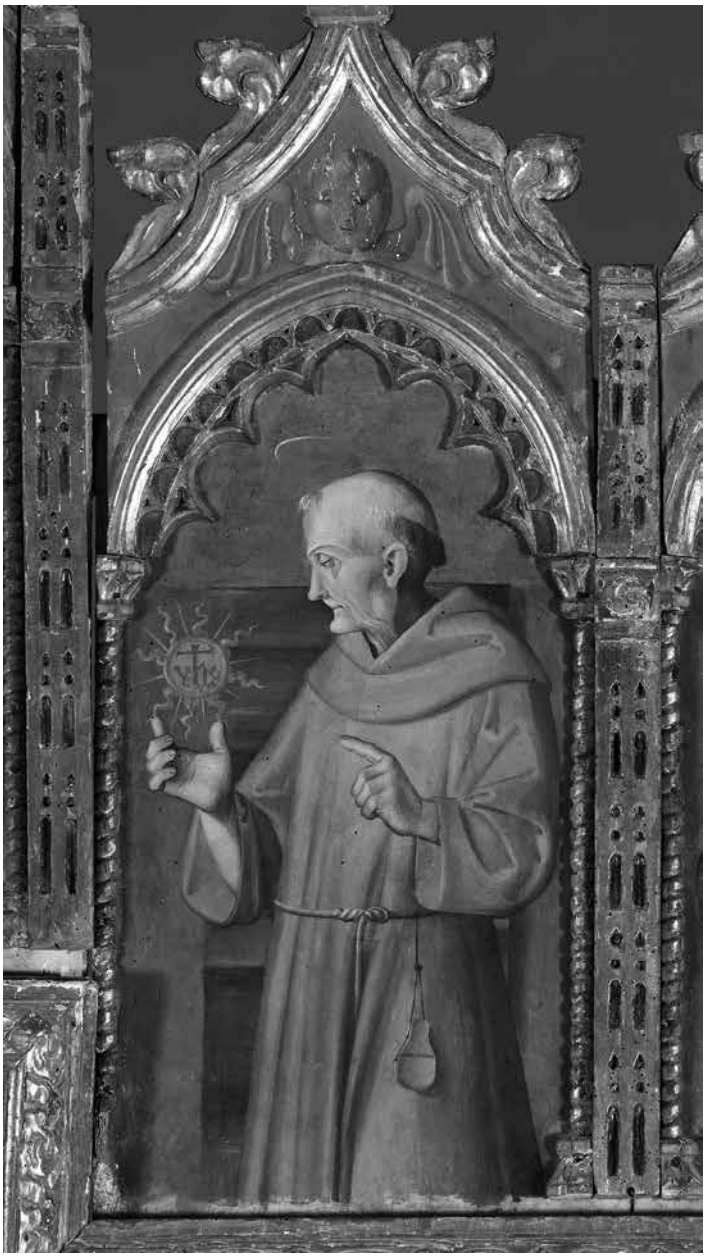


Fig. 10 - Giuliano Presutti da Fano, *S. Bernardino da Siena*, part., "Polittico di Monte San Pietrangeli" (Monte San Pietrangeli, Chiesa di S. Francesco; temporaneamente Fano, Pinacoteca S. Domenico).

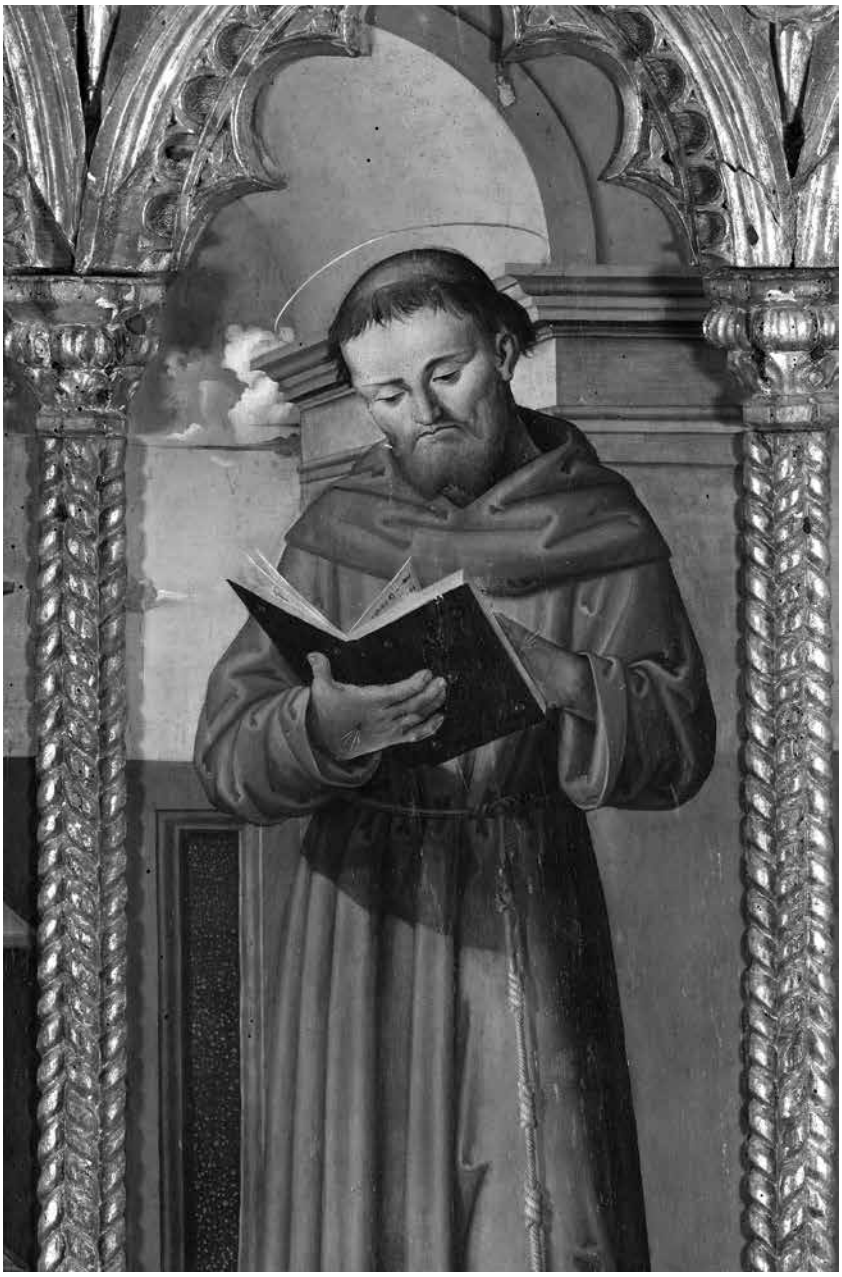


Fig. 11 - Giuliano Presutti da Fano, *S. Francesco, part*., "Polittico di Monte San Pietrangeli" (Monte San Pietrangeli, Chiesa di S. Francesco; temporaneamente Fano, Pinacoteca S. Domenico).

Fig. 12 - Pietro Perugino, *S. Francesco*, part., "Pala di Fano" (Fano, Chiesa di S. Maria Nuova).

Fig. 13 - Pietro Perugino, *S. Francesco*, part., “Pala di Senigallia” (Senigallia, Chiesa della Madonna delle Grazie).

Fig. 14 - Giuliano Presutti da Fano, *S. Sebastiano* (Fano, Chiesa di S. Michele).

Fig. 15 - Giuliano Presutti da Fano, *S. Sebastiano*, part., "Polittico di Monte San Pietrangeli" (Monte San Pietrangeli, Chiesa di S. Francesco; temporaneamente Fano, Pinacoteca S. Domenico).

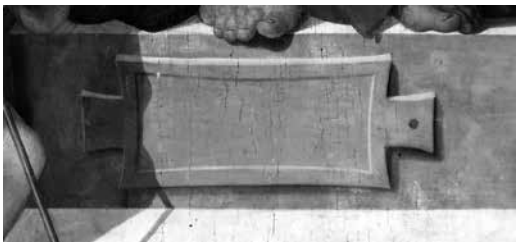


Fig. 16 - Giuliano Presutti da Fano, *Targa anepigrafa*, part. “Polittico di Monte San Pietrangeli” (Monte San Pietrangeli, Chiesa di S. Francesco; temporaneamente Fano, Pinacoteca S. Domenico).

Fig. 17 - Giuliano Presutti da Fano e Timoteo Viti, *Targa anepigrafa*, part. “Annunciazione con Dio Padre” (Cagli, Chiesa di S. Domenico).

Fig. 18 - Giuliano Presutti da Fano e Timoteo Viti, *Targa anepigrafa*, part., “Annunciazione con Dio Padre” (Città del Vaticano, Musei Vaticani già Pesaro, Chiesa dell’Annunziata)

# Luca Orfei da Fano

*Michele Tagliabracci*

## *Il profilo di Luca Orfei nella storia locale*

> «Ho appreso così di un Luca Orfei di Fano, vissuto nel secolo XVI, che fu Scrittore della Cappella Apostolica in Vaticano e autore di un'opera "molto utile" per le Arti Scrittorie e Calligrafiche. Ma nessun'altra notizia ho poi rinvenuto, leggendo gli storici fanesi e ricercando in archivio. Eppure, all'Orfei, ignorato, penso si debbano riconoscere benemerenze particolari. Vogliamo, dunque, rivendicare il nome di questo illustre figlio di Fano? Lasciate, allora, ch'io esprima il desiderio che da qualche studioso, che ha maggiore perizia, venga ora approfondita l'indagine, sì che possano avere la loro giusta valutazione Luca Orfei e l'opera sua preziosa».[1]

Con queste parole Alfredo Servolini, direttore della Biblioteca Federiciana di Fano e studioso di storia della stampa e delle arti grafiche, firmava nel 1956 un appello alla ricerca sulla figura di Luca Orfei che, secondo una tradizione storica locale, potrebbe essere identificato con un figlio del pittore Orfeo Presutti: Luca avrebbe mutuato il cognome nella forma di derivazione patronimica in sostituzione a quello di famiglia (noto anche nelle varianti Presciutti e Persiutti).
Tale esortazione non venne accolta neppure dal fratello di Alfredo, Luigi Servolini, docente di tecniche grafiche presso l'Istituto del libro di Urbino (1930-39) e direttore dell'Istituto Rizzoli per le arti grafiche a Milano (1952-56), autore qualche anno più tardi di una delle prime indagini sulla famiglia Presutti.[2]

Ad onor del vero, il presente studio nasce non dallo stimolante invito di Alfredo Servolini, rintracciato solo in seguito, ma da una ricognizione sugli "scienziati minori locali" - elencati per località

marchigiane e settore di specializzazione - menzionati nell'opera *Picenorum mathematichorum elogia* (1779) di Giuseppe Santini (1735-1790).
Alla voce *Fanum Fortunae* sono rubricati nelle rispettive sezioni: *Architectura Militaris, & Civilis, Mechanica, & Perspectiva* (Jacobus Torellius, Joannes Giorgius, Ludovicus Giorgius, Lucas Orpheus); *Geographia* (Carolus Giangolinius, Ludovicus Fabbrius); *Kalendarium* (Antonius Tomba); *Musica* (Franciscus Maginus); *De Mathesi benemeriti* (Gregorius Ammianus, Hieronymus Siamana).
Gli elenchi del Santini, lungi dall'essere esaustivi e dettagliati, annoverano esclusivamente scienziati marchigiani dei secoli XVI-XVIII, autori di opere a stampa.
Il profilo dell'Orfei risulta così delineato: «Lucas Orpheus floruit circa sinem saeculi XVI, & initio XVII. Perspectivam, Geographiamque coluit. Scripsit *de Characterum inventoribus, & alphabetum de Veterum majusculis litteris Romanis*. Romae ad signum Lupi in Parione».[3]
Santini non sembra aver colto l'esatta professionalità dell'Orfei, la scelta dell'ambiguo verbo *colere* forse è intenzionale: non chiarisce infatti come l'Orfei abbia praticato la prospettiva, disciplina preponderante rispetto alla geografia tanto da determinarne la sezione professionale in cui elencare l'autore. L'interesse per la geografia potrebbe essere stato attribuito per la perizia con cui l'Orfei realizzò la serie di alfabeti non latini.
Anche l'informazione bibliografica fornita dal Santini merita una precisazione, il titolo della pubblicazione assimila due distinte opere dell'Orfei: tale imprecisione è imputabile forse allo studio di una particolare copia miscellanea.

Le pubblicazioni note dell'Orfei, prive di anno di stampa sono infatti le seguenti:

> - *Alfabeto delle maiuscole antiche rom. del signor Luca Horfei da Fano opera molt'utile a scrittori, pittori, e scultori nella quale con ragione geometrica s'insegnano le misure di dette*

*lettere*. Roma: all'insegna del Luppo in Parione, 1586/1587? [realizzato dopo l'innalzamento dell'obelisco di San Pietro nel 1585];
- *Varie inscrittioni del santiss. s.n. Sisto 5. pont. max. da Luca Horfei da Fano scrittore dissegnate in pietra, et dal medesimo fatte intagliare in rame*. [Roma]: snt, 1589? [data desunta dalla lettera dedicatoria; Variante B, forse successiva con indicazione tipografica "all'insegna del Luppo in Parione"]
- *De caracterum et litterarum inventoribus ex picturis Bibliothecae Vaticanae liber*. Roma: in vico Pariones sub signo Lupi, 1616? [stampato successivamente al 1589, data di realizzazione degli affreschi del Salone Sistino. Le tavole sono le stesse presenti nella variante A delle *Varie inscrittioni [...]*. La data 1616 è attribuita in sede di catalogazione alla copia di Basilea (Universitätsbibliothek)].

Si è volutamente scelto di aprire il presente studio con le citazioni di Servolini e Santini per evidenziare la scarsità di informazioni relative all'Orfei. Il suo contributo nella pratica calligrafica, dal punto di vista tecnico e artistico, è stato recentemente rivalutato da diversi studi internazionali, approfondimenti caratterizzati però da dettagliate analisi sulle singole commissioni realizzate.[4]
Allo stato attuale delle conoscenze documentarie, l'approfondita indagine auspicata da Alfredo Servolini deve dunque limitarsi in questa sede ad una compilazione sinottica delle informazioni edite.

### *Una famiglia fanese di pittori: i Presutti*

La famiglia Presutti, di origine balcanica (Schiavonia) secondo le fonti citate da Luigi Servolini (in primis Giuseppe Castellani), è attestata nei documenti archivistici di Fano già nel 1472 con Luca di Giuliano (notizie fino al 1503).[5]
La tradizione pittorica cominciò con i figli di Luca, Giuliano (notizie 1493-1552) e Pietro (notizie 1513-1565) e continuò con i nipoti Orfeo (figlio di Giuliano, notizie 1533-1556) e Domenico (morto nel 1565), figlio di un non identificato fratello di Giuliano e Pietro poiché risultava essere nipote di entrambi (fig. 1).[6]

Il padre di Luca, Orfeo, alternò un'attività di pittore di mazze e stendardi forse a quella occasionale di commissioni più importanti. L'attribuzione della tavola presente a Roma con *La Beata Vergine e i Santi Leonardo e Romualdo* - andata distrutta - è incerta secondo Luigi Servolini per la tarda datazione. L'opera recava la firma «Hercules Orpheus de Fano pingebat mense martio A. D. MDLXXXIII».[7]
Una sottoscrizione simile, «Hercules Orpheus», è attestata nella tela del *Crocifisso tra Angeli* (1579) che era conservata nel secondo altare della chiesa di San Francesco a Cascia, oggi sostituita da una statua di Santa Rita.
I dubbi sull'identificazione di Orfeo Presutti con Ercole Orfeo aumentano con una terza iscrizione presente nel coro della chiesa di Sant'Agostino a Fermo «Hieronimus Muzanus Brexianus. Hercules Orpheus de' Fano pin. anno Domini 1593».[8]
Ad Ercole Orfei sono infine attribuite anche le tavola presente nella chiesa di Santa Maria del Suffragio di Fano, *San Francesco in preghiera* e la tela della chiesa di Sant'Agostino di Fermo, Presepe, firmata «Hercules Orpheus de Fano pingebat Romae ano Dni 1593».[9]

Documenti archivistici conservati nella Sezione Archivio di Stato di Fano e regestati da Giuseppina Boiani Tombari ci consentono sia di ricostruire il nucleo famigliare di Orfeo Presutti sia dirimere le attribuzioni sopra accennate.
L'8 maggio 1551 Orfeo chiese al consiglio fanese un'elemosina per sostenere la propria famiglia; in seguito Orfeo partì da Fano in cerca di fortuna poiché il 23 settembre 1553 sua moglie Giovanna, asserendo che Orfeo risultava assente da due anni e mezzo dalla città, chiese il permesso al podestà di vendere un terreno per sostenere i figli Ercole, Matteo, Sebastiana e Luca. Il denaro ricavato sarebbe stato impiegato per pagare i pegni dal banchiere e per coprire le spese per gli alimenti di Sebastiana e Luca che avevano all'epoca (1553) circa 7 anni e mezzo.
L'8 gennaio 1554 Giovanna affidò il figlio Matteo di 14 anni a mastro Paolo Spatari di Cesena per apprendere l'arte del

magnano.[10]
Le tele di Cascia, Roma, Fano e Fermo vanno dunque ricondotte ad Ercole, primogenito di Orfeo.
Già nel 1881 la figura di Ercole era già stata individuata da Antonino Bertolotti nel testimone citato come «Ercole Orfeo, del defunto Orfeo da Fano pittore», nel testamento dello scultore lombardo Tommaso della Porta redatto a Roma nel 1593.[11]
Matteo, fratello maggiore di Sebastiana e Luca (nati attorno al 1546), si avviò invece alla professione di stagnino.

### *Lacune e suggestioni documentarie*

Il profilo biografico e professionale di Luca Presutti risulta dunque verosimilmente compatibile con quello di Luca Orfei: come il fratello Ercole avrebbe adottato il cognome Orfei e una situazione economica estremamente precaria avrebbe indotto Luca - come il padre Orfeo - a coltivare ambizioni artistiche anche occasionali lontano da Fano.
Non essendo stati rintracciati documenti negli archivi cittadini, la stimolante ricerca sull'identificazione di Luca Orfei con Luca Persutti, dato utile eventualmente a fornire maggiore conoscenza del *background* familiare e culturale, è stata reindirizzata su studi inerenti la produzione artistica sotto il pontificato di Sisto V.

Tra le fonti secondarie esaminate, una nota presente in un codice musicale manoscritto conservato in Vaticano, *Cappella Sistina 29*, metterebbe in dubbio il legame dell'Orfei con la famiglia Presutti.
Franz Xaver Haberl, pubblicando nel 1888 l'indice dei contributi presenti nei codici musicali sistini, riporta che nel sopraccitato manoscritto compare la nota: «Fol. 17$^{b}$ steht als Kopf "Franciscus Orphei fecit", Fol. 191 "Lucas fanensis scripsit Gregorio XIV, Magistro Capellae pro temp. existente Rev. D. Franc. Scoto" [...]».[12]
Il *Capp. Sist. 29* risulta redatto da più calligrafi, Luca Orfei ma anche da un Francesco Orfei e tale informazione sarebbe contenuta

nella parte superiore del verso della carta 17.
Wolfgang Witzenmann in uno studio sull'evoluzione stilistica del Palestrina esamina anche il *Capp. Sist. 29* e riporta l'annotazione di José Maria Llorens: «Codex a compluribus librariis exscriptus; maxima ex parte tamen manu Francisi Orphei eiusque nepotis Lucae Orphei Fanensis [...]; (f 15v) Franciscus Orpheus fecit; [...]».[13]
Llorens conferma quanto aveva visto Haberl ma colloca l'annotazione dal verso della carta 17 al verso della carta 15; inoltre sottolinea che Luca Orfei sarebbe stato nipote di un altro calligrafo, Francesco Orfei.
Esaminata la copia digitale del codice (I-Rvat MS *Capp. Sist. 29*), l'esemplare presenta tre distinte cartulazioni, due moderne in calce ed una più antica sul margine esterno. Le tre segnature coincidono fino alla carta 14, la successiva carta presenta le due cartulazioni più recenti indicate con 15 mentre la più antica presente la cifra 17.[14]
Di conseguenza, sono presenti le carte 15v e 17v secondo la segnatura moderna mentre secondo quella antica mancano le carte 15 e 16.
L'informazione su Francesco Orfei non è presente sia nel verso delle "moderne" carte 15 e 17 sia, seguendo l'antica numerazione, della carta 17 divenuta nel frattempo la moderna carta 15.
Rimane il dubbio quindi che tale informazione fosse contenuta nella carta che secondo l'antica cartulazione era numerata 15v.
Non sappiamo quali siano le fonti per cui Llorens ha definito Luca Orfei nipote di Francesco. Anche lo studioso di caratteri alfabetici James Mosley, riferendo tale informazione, sottolinea che «secondo Llorens» Luca risulta essere nipote di Francesco.[15]
Questa affermazione, se accertata, farebbe quindi cadere l'origine patronimica del cognome Orfei adottato da Luca Persutti, in quanto anche lo zio Francesco (ipotetico fratello di Orfeo) avrebbe avuto lo stesso cognome.

Anthony M. Cummings annovera un Francesco Orfei tra le fila dei «Custos Librorum» della Cappella Pontificia tra il 1529 e

1530, tracce di attività sono menzionate da Eugène Müntz dal 1537 al 1541 che, rubricando un «Orpheus Francisci», propone una lettura dove nome e cognome risultano invertiti (Orfeo di Francesco).
Qualora Luca fosse stato invece nipote abiatico di Francesco, sarebbe difficilmente giustificabile l'appellativo "Fanese" in quanto il nonno si trovava già in Vaticano da oltre mezzo secolo, mentre sarebbe chiarito l'avviamento alla pratica della calligrafia di Luca Orfei avendo avuto un nonno bibliotecario.[16]
Un ulteriore «Franciscus Orpheus Romanus», da escludersi per motivi cronologici, risulta presente come cantore invece presso la Cappella Imperiale di Vienna tra il 1601 e il 1607.[17]
Le citate informazioni sono finalizzate a suggerire una ipotetica indagine sul legame familiare tra Luca Orfei e Francesco Orfei che potrebbero escludere la parentela tra il calligrafo fanese e i Persutti.
Una comparazione stilistica degli alfabeti di Francesco e Luca Orfei conduce ad aggiungere ipotesi ad incertezze. In appendice si allegano alcune immagini di caratteri, forse realizzati da Francesco Orfei con altri presenti nelle pubblicazioni di Luca Orfei: la forte somiglianza nelle soluzioni adottate nei capilettera, dove vi è più spazio per improvvisazione e scelte stilistiche, è evidente (figg. 2-3-4-5).

Se sono fonti storiche secondarie (i citati regesti sul *Capp. Sist. 29*) a suggerire una distinzione tra la persona di Luca Persutti e Luca Orfei, è invece una fonte terziaria autorevole e priva di condizionamenti derivanti da tradizioni storiche locali, a confermare questa identificazione biografica e a indicarci una fonte primaria di riferimento.
Il musicologo Raffaele Casimiri nel 1938, conducendo uno spoglio documentario su cantori, musici e persone a servizio della Cappella del Seminario Romano, annovera lo scrittore di cappella Luca Perosotti. Si domanda lo studioso: «[Luca Perosotti] non c'è dubbio che si tratti di Luca Orfei - non saprei perché era detto Perosotti».[18]

L'identificazione del Perosotti con l'Orfei del Casemiri è desunta dagli *Annali del Seminario Romano,* manoscritti e inediti, redatti da padre Girolamo Nappi nel 1606.[19]
La scheda sul manoscritto coevo all'attività dell'Orfei attesta:

> «Luca Perosotti [Orfei] da Fano (1575).
> Scrittore di Cappella. Venne per chierico l'anno 1575, fatto dispensare dal P. Rettore il P. Claudio Acquauiua che fu Generale. Quest'imparaua di scriuere il Seminario e studiaua. Studiò un anno e mezzo et hauendo un eccellente mano di scriuere uarij caratteri hebbe luogo nella Cappella Papale per scriuere li libri musici et altre cose papale (sic) uestendo di pauonazzo come di famiglia Pontificia».

Seguono informazioni sulla carriera di scrittore e cantore che saranno approfondite nei relativi paragrafi, estremamente interessanti risultano le notizie d'archivio riportate "come curiosità" in appendice alle note:

> «1. La sua promozione all'ordine sacro del *suddicanato* il 5 febbraio 1595, e poi del *diaconato* che ricevette insieme all'altro cantore pontificio *Jeannes Sanctos.* il 18 febbraio 1595 ( LIBER ORDIN. *S. Joann. Later.* in Arch. Gener. del Vicariato: Ann 1588-1595 e 1590-1612).
> 2. L'ufficio di padrino o compare alla cresima di "Cristoforo Bianco di Lorena", "Cecilia de ms. Stefano romano et Erelia" [sic = Aurelia] il 23 maggio 1589; di "Francesco di Belardino Bonallo da Macerata et Madalena" il 28 maggio 1602, ricordato ogni volta come: "Luca Orfei da Fano" (LIBER CONFIRMAT. S. Joann. Later. ann. 1589-1612 e 1602).
> 3. I pagamenti per l'affitto della casa dove abitava a Roma dall'anno 1578 all'anno 1584 [(figg. 6-7)], come si trova ricordato nel *Libro Mayor* etc. della Chiesa di Monserrato in Roma (Archivio dell'Ambasciata di Spagna, Vol. 196) a f. 191: "(27 gennaio 1579) De ms. Luca Orfei mestre de scriure, vuyt scuts 50b. por lo lloguer de tres mesos de la casa hahont habitauen los Cappellans a la torre finit lo present jorn = sc. 8,50; (30 aprile 1579) Da ms Luca Orfei de Fano, vuyt scuts 50 b. por lo tremestre finit a 27 del presente per la casa de la torre scontra corte Sabella - - sc. 8,50 (ibid. f. 191v)".
> Altro pagamento trimestrale si nota ancora al 27 luglio:

semestrale fino al 27 gennaio 1580; altri due semestrali per tutto il 1580 (f. 198). Negli anni 1581 e 1582 (f. 200) si dice "per la stantia alta de la torre" ma poi dovette cambiare appartamento "sotto la torre" pagando soltanto scudi 20 l'anno. Così proseguì per gli anni 1583 e 1584 (f. 204); ma nel 1585, quando sembra abbia abbandonato quell'alloggio, si trova notato (f. 214) che gli fu abbuonato "1 scudo por el migano [=mignano?] fet en la torre prop. nostra iglesia".
Non è difficile con i dati sopra riferiti - scritti in dialetto catalano - individuare l'antica torre di Corte Savella presso la Chiesa di Monserrato, dove già abitavano i Cappellani della stessa Chiesa».[20]

Il presente studio lascia dunque in sospeso questa complessa ricostruzione genealogica e si indirizza ad esaminare la carriera personale del fanese Luca Orfei, artista attivo durante gli otto pontificati che si susseguirono da Gregorio XIII (1572-1585) a Paolo V (1605-1621).

### *Il pontificato di Sisto V (1585-1591)*

Le competenze artistiche di Luca Orfei emersero in un momento storico e artistico peculiare: in seguito all'elezione di due papi marchigiani, Sisto V (Grottammare, pontificato 1585-1591) e Clemente VIII (Fano, pontificato 1592-1605), si registrò sul finire del Cinquecento un notevole incremento degli incarichi concessi ad artisti e tecnici provenienti dalla stessa regione.
Grazie ad una politica religiosa dove la propaganda artistica rivestiva un ruolo fondamentale della Controriforma, un'intera generazione di artigiani, artisti e tecnici si riversò a Roma; i tre brevi pontificati intercorsi tra la nomina dei due papi marchigiani non influenzarono questa tendenza.[21]
La peculiarità principale di questi tecnici e artisti va individuata nella flessibilità professionale e all'adattamento alle diverse esigenze richieste "dal mercato", caratteristica derivante dall'approccio multidisciplinare che distingue gli artigiani attivi nel Ducato di Urbino e territori limitrofi.

In ambito nazionale, è merito di Armando Petrucci, storico della scrittura, l'aver sottolineato in diverse opere il contributo di Luca Orfei nel piano di ristrutturazione degli spazi urbani avviato da Sisto V, intervento in cui ha giocato un ruolo fondamentale «il programma di esposizione grafica» (definita dal citato Mosley anche «immagine coordinata»).[22]

> La creazione di piazze, strade principali di raccordo tra monumenti, innalzamento di obelischi, arche e fontane avevano creato «un grande numero di spazi grafici nuovi, fra loro idealmente o topograficamente collegati; spazi che dovevano essere occupati da messaggi iscritti destinati a rappresentare verbalmente e simbolicamente la presenza e il potere del pontefice regnante ed a celebrare la sua volontà creatrice agli occhi di un pubblico immenso, fatto di cittadini e di pellegrini, di romani e di stranieri, di sudditi e di ospiti, di alfabeti e di analfabeti [...].
> Luca Orfei, cui fu affidato l'incarico di rendere leggibili attraverso la comunicazione scritta i significati ideologici del programma monumentale sistino, dovette identificare i singoli spazi di scrittura, studiarne il rapporto con gli spazi aperti (o chiusi) circostanti, delimitare le superfici, inserirvi la tipologia grafica più adatta per aspetto e dimensioni».[23]

### *Gli artisti delle forme grafiche, tra commissioni e autopromozione*

L'aspetto più sorprendente della figura dell'Orfei è la consapevolezza di avere avuto un ruolo fondamentale nella comunicazione e l'abilità nel promuovere il suo contributo.
Come un *designer* contemporaneo di *lettering*, ad esempio studiò un progetto grafico, donò il bozzetto manoscritto dei suoi caratteri concepiti per la base dell'Obelisco di San Pietro al pontefice (*Vat. lat. 5541)* e successivamente pubblicò un album con la riproduzione del suo *concept* (*Varie inscrittioni [...]*); in un caso l'Orfei giunse a firmare la lastra epigrafica destinata alla mostra della fontana dell'Acqua Felice e tale sottoscrizione in un epigrafe è riscontrabile solo in altri rarissimi casi.

La strada per la rivendicazione autoriale della progettazione di caratteri alfabetici fu avviata dal maestro dell'Orfei, Giovanni Francesco Cresci e perdurerà nella generazione successiva anche tra artisti "minori".
Si pensi ad esempio a Cesare Picchi che insieme alla famiglia di maiolicari si trasferì da Urbania a Roma, dove diede alle stampe un opuscolo calligrafico, il *Libro primo di cancellaresche corsiue* (Roma: Giovanni Battista Rossi, 1609; figg. 8-9). L'opera godette all'epoca di una certa notorietà anche nel territorio provinciale, essendo annoverata tra i manuali di calligrafia presenti nella biblioteca a stampa di Francesco Maria II Della Rovere.[24]
I caratteri furono disegnati dal durantino mentre le tavole vennero realizzate dal francese Christophorus Blancus, autore della dedicatoria datata 1596.[25]
Tali modelli grafici potevano rappresentare un valore aggiunto nella finitura di maioliche ma potevano essere impiegati autonomamente in commissioni di copiature di manoscritti o alternativamente nelle arti decorative.

Questo genere di pubblicazioni, di norma stampate in formato in 4° oblungo e composte da una ventina di carte contenenti ciascuna un carattere, avevano come esclusivi destinatari i potenziali committenti. Pertanto la rarità delle copie pervenute di questa tipologia di opere risulta ovviamente condizionata dall'esigua tiratura delle edizioni.
Anche l'edizione di Luca Orfei dedicata ai caratteri capitali, benché considerata una delle produzioni più studiate ed influenti già tra i contemporanei, risulta ad oggi essere sopravvissuta in poche copie conservate presso prestigiosi istituti. I cataloghi elettronici localizzano le seguenti copie: Biblioteca comunale dell'Archiginnasio (Bologna), Biblioteca Vallicelliana (Roma), British Library (London).
L'*Alfabeto delle maiuscole antiche rom. [...]*, venne stampato a Roma tra il 1586 e il 1587 per conto della libreria "al segno del Lupo" localizzata in Parione, attività commerciale specializzata nelle edizioni calcografiche.

Alle rare edizioni a stampa pervenuteci si aggiunge, caso ulteriormente eccezionale, l'individuazione del codice manoscritto della serie alfabetica.
Il manoscritto *Alfabeto maiuscolo e riproduzione di iscrizioni dell'Obelisco Vaticano* conservato nel codice *Vat. lat. 5541* (carte 2r-16r) della Biblioteca Apostolica Vaticana, disegnato tra il 1585 e il 1586, fu dedicato e donato a Sisto V dall'autore stesso.
La serie alfabetica manoscritta attirò l'interesse di diversi studi internazionali proprio perché le soluzioni grafiche proposte trovarono effettivo riscontro ed applicazione in numerose epigrafi di celebri monumenti presenti a Roma ed in Vaticano.

Un'attenzione locale per la citata pubblicazione di Luca Orfei emerge anche in un manoscritto conservato nella Biblioteca Federiciana di Fano (*Ms. Amiani 40/12*, fig. 10).
Una carta sciolta all'interno della raccolta su *Memorie diverse riguardanti la Storia di Fano* segnala il ritrovamento di una copia in vendita per 30 baiocchi dell'*Alfabeto delle maiuscole rom. [...]* presso la Calcografia Apostolica. Tale informazione è utile alla datazione del ms. in quanto la fondazione della Calcografia della Reverenda Camera Apostolica avvenne nel 1738 per volere di papa Clemente XII.
L'ignoto autore, dopo aver segnalato che l'edizione originale manoscritta è conservata nella «Libraria Vaticana», descrive la composizione geometrica dei caratteri cimentandosi anche in una riproduzione grafica di due caratteri sovrapposti ad una griglia.

A distanza di quattro secoli, nel 1986 l'*Alfabeto delle maiuscole antiche rom. [...]* venne di nuovo stampata in tiratura limitata (650 copie) dall'editore Il Polifilo di Milano, riproduzione arricchita dalla prestigiosa introduzione di Armando Petrucci.
La ristampa stimolò una nuova serie di studi, altrimenti resi difficoltosi anche per l'estrema rarità delle stampe originali sopravvissute: Paul Nelles annovera quattro copie esistenti dell'edizione originale, di cui una inclusa nell'esemplare delle *Varie inscrittioni [...]* conservato dalla Biblioteca Angelica di Roma.[26]

### *L'impiego delle "maiuscole antiche romane": le iscrizioni monumentali*

Il carattere più celebre e distintivo di Luca Orfei nasce, secondo la lettera dedicatoria contenuta nel codice *Vat. lat. 5541* della Biblioteca Apostolica Vaticana, per le iscrizione del basamento dell'Obelisco di San Pietro.
Il fanese specifica che le lettere descritte sono chiamate volgarmente "maiuscole" (da tale appunto emerge l'attenzione per la percezione pubblica), sono celebrative degli interventi di Sisto V e si richiamano ad un modello classico poiché devono essere integrate su monumenti o nelle adiacenze di opere antiche. La trascrizione della lettere dedicatoria è stata di recente pubblicata in uno studio di Marco Buonocore:

> «Pater Beatissime.
> OMNIVM Sapientum ore collaudatur erectio Vaticani Obelisci, ueluti perpetuum Christianae Religionis trophaeum, tua pietate ad limina Apostolorum sanctissimae Cruci consecratum. Ad cuius admirandi operis perfectionem, cum nil aliud superesset, quam inscriptiones, quae ueram historiam narrent, insculpere, desiderareturque artifex, qui singulas litteras seu caractheres, sub egregia forma representaret. Ego, qui in hoc genere scribendi, omnem fere aetatem consumpsi, summaque industria elaboraui, ut litterae maiores, quas uulgo [i. e. vulgus] MAIVSCVLAS appellat, optimis atque approbatissimis antiquorum exemplaribus quam simillimae forent. Quod cum omnium approbatione, Dei benignitate, sim assecutus, quod paucis, ad haec usque tempora contigisse uidetur, libentissime hoc opus conficiendum suscepi; tanta diligentia usus sum, curamque singularem adhibui, ut nemo peritorum in ea re inueniatur, quin pulchritudinem illarum litterarum intueatur, ac ueram esse formam affirmet. Itaque decreui Quatuor iam incisas in Vaticano Obelisco inscriptiones describere, Sanctitatique Tuae dicare, una cum integro Alphabeto ipsarum MAIVSCVLARVM, quae omnia sub Felicissimo Beatitudinis Tuae praesidio propediem typis imprimenda curabo, ad communem omnium studiosorum utilitatem. Munus igitur hoc perexiguum, sed Sanctitati Tuae debitum, grato animo accipias, et me humilem seruulum tuum, oculo pietatis respice.
> Sanctitatis Tuae Deuotissimus et perpetuus Seruus Palatij

Apostolici Scriptor;
Lucas Orfeus Fanensis».[27]

Anche l'edizione a stampa delle *Varie inscrittioni [...]* presenta una lettera dedicatoria a Sisto V (la tavola è presente nell'edizione di Wrocław ma non di Fano):

> «Al S[antissimo] Padre, et Sig[ore] n[ost]ro Sisto Quinto Pontefice Massimo. Havendo io Padre Bea[tissi]mo per singolar gratia di Nostra Beat[itudi]ne disegnato con lettere antiche Romane, di varia grandezza, et con diversi compartimenti le nobili Inscrittioni, scolpiti in marmo, sopra gli Oblischi, Acquedotto, et tanti altri magnifici edificii di V[ostra] S[anti]tà ho voluto fargli intagliare in Rame, et pubblicarli, acciò i virtuosi, et gentili ingigni prendano diletto, alcuni della vaghezza del carattere antico, et delle sue proportioni, et del componimento dei versi, altri dei concetti spiritosi, et ben detti, ma tutti insieme ammirino la grandezza dell'animo di V[ost]ra S[anti]tà che in così breve tempo, ha in tante maniere adornata, et quasi rinovata la gran Roma. Offrisco adunque ai s[antissi]mi piedi di V[ostra] B[eatitudi]ne questo piccolo libretto nato, et cresciuto sotto l'ombra della sua gratia, preparandomi di andarlo accrescendo, come di continuo crescono le opere magnanime di V[ost]ra B[eatitudi]ne cui Dio S[ignore] N[ost]ro conservi felicissima, a beneficio di S[an]ta Chiesa di Roma il p[rimo] di Gennaro. 1589
> Devotiss[i]mo et obblig[atissi]mo Servo
> Luca da Fano Scrittore».

Appare singolare che Sisto V abbia affidato la commissione per la realizzazione di un'opera così importante ad un artista esordiente. Non sono stati rintracciati però contributi monumentali precedenti dell'Orfei, sia perché il disegno di caratteri per epigrafi è solo sporadicamente documentato, sia perché "il tratto artistico identificativo" del fanese fa il suo esordio proprio con l'epigrafe dell'Obelisco di San Pietro. Di contro, se ne parlerà nel paragrafo relativo, Orfei risulta però già attivo come valente copista di codici musicali per la Cappella Sistina.
Luca Orfei fu in parte influenzato dall'opera del suo maestro Giovanni Francesco Cresci, scrittore della Biblioteca Vaticana

e autore del *Trattato sopra le eccelentissime maiuscole romane antiche*, pubblicato all'interno dell'*Essemplare di più sorti lettere* (1560).[28]
La scrittura capitale del fanese però, al di là delle rivendicata imitazione classica e continuazione teorica della lezione del maestro Cresci, era una capitale epigrafica sviluppata sui modelli romani dell'età di Sisto IV (tardo Quattrocento).[29]

Nel successivo manuale datato 1570, *Il perfetto scrittore*, il Cresci esprimeva quali erano stati i suoi punti di riferimento per la realizzazione del suo maiuscolo, la Colonna di Traiano e altri "marmi di Roma". Il suo credo è riassunto nell'affermazione: «Ho voluto osservare ancora in dette maiuscole la sveltezza che ha usato l'antico». Petrucci sottolinea quasi l'abuso al riferimento dello stile antico, una giustificazione per introdurre scelte stilistiche innovative. Da notare anche la raffinatezza con cui il Cresci si allontana dal metodo costruttivo geometrico in voga nel secolo precedente rifacendosi "alla sveltezza" che è possibile cogliere nelle iscrizioni romane imperiali.
Questa "naturalezza" manuale che potremmo definire *ductus*, mutuando un termine paleografico, era possibile acquisirla secondo quanto afferma il Cresci nel *Discorso delle maiuscole antiche romane* solo dopo anni di studio: «queste maiuscole antiche sono in se tanto nobili, che a me pare che si possa dire veramente, che portano in loro studio infinito».[30]
L'allontanamento dell'Orfei e in parte del Cresci da uno stile accettato fu, citando Morison, «deliberato, autorevole e cristiano».[31]
Nel primo ventennio del Cinquecento, i trattati di Felice Feliciano e Luca Pacioli risultavano aver contribuito in maniera determinante a cristallizzare l'idea che la costruzione delle capitali epigrafiche all'antica richiedeva un'esclusiva elaborazione geometrica.[32]
L'Orfei si distaccò dal punto di vista teorico dal suo maestro per un parziale ritorno ad una importante componente geometrica nel disegno del carattere: nello stesso titolo presente nel frontespizio dell'*Alfabeto delle maiuscole rom. [...],* l'autore specificò che in

questo trattato «con ragione geometrica s'insegnano le misure di dette lettere».[33]

Si è detto come il modello teorico costruttivo dei caratteri disegnati da Orfei appare influenzato anche dall'*Alphabetum Romanum* di Felice Feliciano (1433-1479, allievo di Ciriaco d'Ancona), conservato nel codice ms. *Vat. lat. 6852* e datato 1460 (figg. 11-12).
Come evidenziato da Olya Shpilko dell'Università di Reading, il fanese, come il calligrafo umanista veronese, divide l'ideale area in un quadrato in cui disegnare il carattere avvalendosi della griglia formata dalla ripartizione dei lati in dieci sezioni per lato e circonferenze inscritte (figg. 13-14-15).[34]
L'Orfei risulta però slegato dalla rigidità compositiva del Feliciano, estremamente rigoroso nell'eseguire ogni dettaglio del carattere servendosi esclusivamente di riga e compasso, soprattutto nella realizzazione dei dettagli dei *serif*.[35]

Risulta quantomeno complesso, in questo determinato contesto storico, definire i limite della formazione, contaminazione, plagio tra calligrafi. Dietro lievi modifiche dei tratti alfabetici compaiono rivendicazioni autoriali che James Mosley sintetizza con un divertente paragone: «At this time [XVI sec.], calligraphers were as touchy and jealous as opera singers».[36]
Non va dimenticato che i calligrafi dietro al loro contributo progettuale intravedono la possibilità di ampliare le loro commissioni e la copertura di ruoli di prestigio negli istituti culturali del Vaticano. Le amicizie professionali si trasformano in "fazioni", da una parte ad esempio troviamo Cresci, Orfei e Cesare Moreggio (quest'ultimo lodato in pubblicazioni sia dal Cresci che dall'Orfei), dall'altra invece Giovanni Battista Palatino.[37]
Non è ben chiaro il concreto contributo del Moreggio, Conretto da Monte Regale lo definisce come uno dei più validi scrittori del suo tempo. Forse questa figura definita dal Mosley "shadowy", ebbe merito di riscrivere sostanzialmente l'alfabeto del Palatino con influenze dettate dal Cresci: come risultato, lo stile del

Moreggio riprodotto dall'Orfei nelle *Varie inscrittioni [...]* (epigrafe posta sotto lo stemma di Sisto V sulla facciata principale della Sapienza realizzata da Giacomo della Porta) risulta simile a quello dell'Orfei stesso.[38]
Mosley si chiede dunque se il Moreggio abbia realizzato iscrizioni prima dell'ascesa di Sisto V; questo dato aiuterebbe a fare chiarezza sulla genesi e l'affermazione delle maiuscole "sistine".[39]
Ad esempio, anche l'iscrizione eseguita in Vaticano nel periodo bramantesco (1505), nella galleria di Giulio II che collega il Belvedere e San Pietro, lungo 90 metri, sembra anticipare questa maiuscola sistina: non è chiaro se il Bramante abbia avuto un ruolo esecutivo in quest'opera, di certo però era ben nota all'Orfei.
Un'altra iscrizione che anticipa di due anni l'elezione di Sisto V e l'applicazione sistematica dei "suoi" caratteri" è quella realizzata nel 1583 sulla facciata del Collegio Romano.[40]
Va comunque ricondotto all'ambiente romano la genesi dello stile dell'Orfei: non sono noti esempi epigrafici a Fano dove compaiono prodromi dei caratteri sistini.

Il lavoro di Orfei quindi si ricollega nell'intento del Cresci di "rivisitare" la maiuscola usata nel primo secolo, definita da Mosley "Trajan": «Horfei's alphabet is a vulgarisation, crude in many ways, of the Trajan-Cresci letter, but undeniably vigorous, with heavily emphasised, scooped, almost curly serifs that follow Cresci's recommendation for increasing legibility».[41]
Questo modello di "scrittura pubblica" perdurò nei secoli, è rintracciabile ad esempio nelle iscrizioni su marmo dei nomi delle strade di Roma realizzate durante l'amministrazione francese all'inizio del secolo XIX (1809-1814).[42]

Il primo contributo documentato per un'iscrizione monumentale va individuato dunque nelle epigrafi progettate per l'obelisco egizio di Piazza San Pietro, traslato nel 1586 dall'architetto Domenico Fontana (fig. 16).[43]
Orfei si occupò di disegnare i caratteri, organizzando il testo

indicato dal cardinale Silvio Antoniano nello spazio del supporto scrittorio dei marmi dell'obelisco, probabilmente scolpiti da Matteo Castelli di Melide (figg. 17-18-19-20-21).[44]
Lo scalpellino «Matheo de Meli» risulta infatti essere stato esecutore delle lettere della base dell'Obelisco Laterano per il quale fu pagato la somma di 57 scudi e 20 baiocchi (2 ottobre 1588), 8 baiocchi per ciascuna delle 715 lettere (figg. 22-23-24-25).[45]

I caratteri dell'obelisco e quelli dell'*Alfabeto maiuscolo e riproduzione di iscrizioni dell'Obelisco Vaticano* conservato nel codice *Vat. lat. 5541* sono riprodotti in scala 1:1, ciò lascia supporre che l'Orfei abbia realizzato dei modelli da destinarsi agli incisori dell'epigrafe dell'obelisco affinché potessero realizzare in maniera più precisa e rapida le iscrizioni.[46]
Inoltre venne effettuato uno studio complessivo sulla griglia dell'iscrizione che tenne conto non solo degli spazi tra le lettere ma anche di quelli tra le intere parole e le righe dell'epigrafe al fine di ottenere una composizione armonica.[47]

I 23 caratteri distribuiti nei 15 fogli appaiono leggermente più "robusti" rispetto a quelli stampati, poiché realizzati su una griglia divisa in sezioni costituita da 9x9 quadrati contro quella stampata costituita da una griglia 10x10. Leggere differenze compaiono anche nella realizzazione delle spalle dei caratteri M e N, privi di grazie, come nell'iscrizione della Colonna Traiana e del Pantheon.[48]

Seguirono negli anni successivi le realizzazioni delle basi dell'Obelisco Esquilino alle spalle dell'abside della basilica di Santa Maria Maggiore, dell'integrazione di "due facce" dell'Obelisco Flaminio in Piazza del Popolo e i piedistalli delle colonne Antonina e Traiana.
Tra i più importanti contributi successivi si evidenzia la grande lastra della mostra dell'Acqua Felice in piazza San Bernardo, firmando "letteralmente" nel 1587 la più imponente iscrizione pubblica della Roma rinascimentale (figg. 26-27).[49]

L'iscrizione presenta alcune lacune, Mosley ne tramanda la trascrizione: «LUCA FANEN HAS LITT[2 lettere mancanti] AR NOTAS [circa 4 lettere mancanti] FORMAVIT». Precede l'attribuzione dell'epigrafe quella relativa al disegno della fontana: «IOANNES FONTANA ARCHITECTUS EX PAGO MILI AGRI NOVOCOMENSIS AQUAM FELICEM ADDUXIT».
Mosley spiega come l'Orfei abbia inserito e contemporaneamente celato questa iscrizione grazie ad un *escamotage* prospettico: incisa sulla parte inferiore della mostra, sotto la cornice, è appena visibile per l'inclinazione solo ad un osservatore che si trova a più di 20 metri distanza ma il carattere è troppo piccolo per poter essere nitidamente letto.[50]

La fonte più preziosa per la ricostruzione dell'operato dell'Orfei è tramandata dallo stesso fanese: nel 1589 diede infatti alle stampe un catalogo di interventi realizzati intitolato *Varie inscrittioni [...]* ([Roma]: snt, 1589?), pubblicazione conservata - come anticipato - anche nel Fondo Castellani della Biblioteca Federiciana di Fano. Una comparazione con una copia presente nel catalogo della Biblioteca Digitale della Bassa Slesia, fisicamente localizzata nell'Ossolineum di Wrocław (Polonia) ci consente di stabilire che l'Orfei ristampò in diverse tirature le *Varie inscrittioni [...]*.
Comparando i frontespizi dell'edizione di Fano con quella di Wrocław si nota che quest'ultima presenta un'indicazione di realizzazione tipografica che si sovrappone graficamente alla penultima riga: considerando l'attenzione dell'Orfei per la disposizione del testo, la stampa dell'edizione "miscellanea" con frontespizio privo di note tipografiche potrebbe essere indicata come anteriore a quella "dedicata" alle *Varie inscrittioni [...]* (figg. 28-29).
L'edizione fanese, dal frontespizio "originario", è priva degli alzati degli obelischi presenti nei primi fascicoli e alcune riproduzioni di epigrafi "minori" (figg. 30-31).
Entrambe presentano una parte finale costituita da tavole in seguito ripubblicate nel *De caracterum et litterarum inventoribus [...] liber*. Una copia digitale di quest'ultima edizione è invece

consultabile nel catalogo *e-rara*, il volume riprodotto è conservato nella *Universitätsbibliothek Basel*.[51]
Anche Petrucci rileva che Mosley consideri il *De caracterum et litterarum inventoribus [...] liber* una riedizione successiva delle *Varie inscrittioni [...]*.[52]

La copia polacca delle *Varie inscrittioni [...]*, prodotta successivamente a quella fanese è dunque la fonte più completa e "aggiornata" per individuare i contributi epigrafici dell'Orfei (presenta una lettera introduttiva datata 1589 e progetti realizzati in date successive). Sono riprodotte le iscrizioni sulla facciata della basilica della Santa Casa di Loreto, su due fontane a Civitavecchia, sulla basilica di Santa Maria degli Angeli e dei Martiri a Roma, sul Palazzo del Laterano e nell'adiacente basilica di San Giovanni in Laterano, all'interno delle stanze private vaticane e della Scala Santa, iscrizioni in Piazza del Quirinale e nella Fontana dei Dioscuri (queste ultime differiscono da quelle presenti attualmente, non è chiaro se furono sostituite in seguito o modificate in fase di realizzazione dall'Orfei, figg. 32-33-34), nella chiesa di San Girolamo dei Croati a Ripetta e sul monumento funebre di Pio V, iscrizioni collocate in strutture annesse al recupero del sistema idrico come quelle poste su un lavatoio o sull'Arco dei condotti dell'Acqua Felice; uno degli ultimi contributi nella scrittura monumentale (1590) può essere individuato nell'iscrizione concepita per l'occhiello della cupola di San Pietro (figg. 35-36-37).[53]

Petrucci sottolinea come le oltre cinquanta epigrafi realizzate da Luca Orfei in soli cinque anni (1585-1590) rivelino la capacità del fanese nel trovare soluzioni adatte ai diversi tipi di commissioni che variavano nello scopo comunicativo, nel supporto materiale e nel contesto architettonico.
Orfei si cimentò con diverse tecniche, dalla targa in marmo bianca all'incisione in oro su marmo nero, dal ponderato utilizzo o assenza della cornice per esaltare il testo. Sono testimoniate anche incertezze nel suo operato e ripensamenti come ad esempio

la doratura dei caratteri dell'Obelisco Vaticano (ad opera del pittore Giovanni Guerra): il testo sulle superfici grigie perdeva leggibilità e questa scelta venne abbandonata.[54]
Tale soluzione venne successivamente utilizzata nella Cappella Sistina della basilica di Santa Maria Maggiore per la realizzazioni di tre epigrafi su marmo nero da collocarsi nel monumento funebre per Pio V.
Per questa realizzazione Orfei attinse alla sua lunga esperienza di amanuense, esaltando i caratteri attraverso le grazie ornamentali al termine delle aste e inserendo punti triangolati e punteggiatura tipica dei codici manoscritti (il tema dell'epigrafe che si tramuta in pagina venne ripreso nel 1628 ed accentuato con la tipica torsione barocca anche da Gian Lorenzo Bernini nel sepolcro di Urbano VIII, figg. 38-39-40).
Orfei anticipò, con la dissimulazione del segno e la mistificazione del messaggio, le linee di tendenza che caratterizzeranno la scrittura d'apparato del Seicento, impiegata indifferentemente su carte, rami, bronzi e marmi; al nuovo modello di *litterae sixtinae* dell'Orfei, utilizzato per scritte "esterne" realizzate su commissione pubblica, si contrapporrà uno più sperimentale impiegato nella committenza privata per iscrizioni interne e ridotte.
Già i grafici di Clemente VIII e Paolo V, Marcantonio Rossi e Cesare Domenichi, misero in atto questo processo di uniformazione dei caratteri, il primo estendendo la sua esperienza di calligrafo all'epigrafia, il secondo estremizzando la dimensione dell'iscrizione rispetto al monumento; tale gigantismo unito al recupero parziale della tradizione dell'Orfei costituiranno invece i tratti peculiari di Ventura Sarafellini, maestro di scrittura imolese, autore dei caratteri del mosaico del tamburo della cupola di San Pietro e del Ninfeo della villa Aldobrandini di Frascati, che con i suoi 118 metri di lunghezza è una delle più estese iscrizioni contemporanee.[55]

In questa varietà di esecuzioni, il Petrucci definisce costante l'opera dell'Orfei per alcune caratteristiche, in parte già riportate in una diversa citazione a inizio paragrafo:

> «stile grafico immediatamente riconoscibile, fatto essenzialmente di un rapporto allungato fra altezza e larghezza dei singoli elementi, di un chiaroscuro sottile, a volte esile, dell'uso moderato, ma visibile di "grazie", cui contribuisce anche al ricorso allungamento di alcuni tratti o segno (coda della Q, Y, I alta, ecc.). Si tratta di elementi riscontrabili non tanto nei decantati modelli d'epoca imperiale o negli esempi teorici del Cresci, quanto piuttosto nello stile dell'epigrafia romana di un secolo prima, quello impostosi col Bregno e con il Sanvito e adoperato fra l'età di Sisto V e i primi del Cinquecento. Se c'è qualcosa di "barocco" nell'opera dell'Orfei, dunque, è da individuare [...] nel ricorso a elementi e modelli "pseudoantichi" o contrabbandati come "antichi". La restaurazione delle maiuscole classiche è infatti più predicata che realizzata».[56]

Confrontando invece le tavole delle *Varie inscrittioni [...]* con le epigrafi realizzate sono evidenti importanti difformità, a differenza di quanto riscontrato tra i disegni delle lettere del *Vat. lat. 5541* e quelle presenti sull'obelisco.
Sono diversi i rapporti tra altezza e larghezza, non sono rispettati i rapporti tra gli spazi dei caratteri, il tratteggio è poco contrastato. Petrucci si chiede se questa approssimazione sia dovuta a imperizia tecnica dell'incisore o al fatto che abbia lavorato su un modello non accurato. Orfei, con la pubblicazione di questa raccolta, dimostrò per certi versi una sorta di indifferenza per questa lacuna qualitativa.
Questo atteggiamento ci riconduce a quanto detto in precedenza: se Sisto V si servì dell'Orfei per questo programma di esposizione grafica che nella sua realizzazione risultava anonimo - onde accrescere l'aspetto ufficiale, anacronistico, d'apparato - così Luca Orfei si servì di questa raccolta a stampa per rivendicare la paternità del suo contributo (fig. 41).[57]
Diversa finalità ha invece una serie di riproduzioni di iscrizioni corsive, gotiche e alfabeti "non latini" presenti negli affreschi del Salone Sistino della Biblioteca Apostolica Vaticana riconducibile agli anni 1587-1589.
Tali incisioni, di cui si tratterrà nel successivo paragrafo, sono

pubblicate nella parte finale delle *Varie inscrittioni [...]* e all'inizio del *De caracterum et litterarum inventoribus [...] liber*.

### *Gli "inventori" delle lettere e dei caratteri: il salone sistino*

La Sala Sistina, maestosa galleria affrescata all'interno della Biblioteca Apostolica Vaticana, nacque su desiderio di Sisto V e sul disegno di Domenico Fontana, il quale individuò lo spazio consono per la realizzazione nel cortile del Belvedere concepito dal Bramante; Luca Orfei ebbe merito di riprodurre nella resa più accurata la maggior parte delle iscrizioni del Salone in una stampa di poco successiva alla realizzazione degli affreschi (figg. 42-43). Alla sala, lunga 69,8 metri e larga 15,5 metri, lavorarono a partire dal 1588 quasi un centinaio di muratori e altrettanti pittori, quest'ultimi sotto la guida di Cesare Nebbia da Orvieto per la realizzazione di "figure" e di Giovanni Guerreo da Modena per gli emblemi e gli ornati.[58]
La sala costituiva concettualmente da una parte la celebrazione di Sisto V, dall'altra la centralità della Chiesa nella storia mondiale e nella cultura.
L'intento grafico era quello di rendere questo ambiente un luogo simbolico, una sorta di biblioteca delle biblioteche.
Angelo Manzoni, storico della Biblioteca Vaticana, descrive nei dettagli la Sala Sistina: i Codici Vaticani sono conservati dentro gli armadi costruiti attorno ai sette piloni che dividono la sala in due navate; ancora oggi tali piloni sono intervallati da vasi antichi. Sopra il cornicione, nelle diciotto lunette sono raffigurate le imprese di Sisto V, lungo le pareti di sinistra in sedici tavole sono elencati i principali Concili Ecumenici, nella parete di destra sono rappresentate le istituzioni delle più celebri biblioteche antiche: la Biblioteca degli Apostoli, la Biblioteca di Cesarea, la Biblioteca di Gerusalemme, la Biblioteca dei Romani, la Biblioteca degli Egizi in Alessandria, la Biblioteca dei Greci in Babilonia, la Biblioteca degli Ebrei.[59]
I pilastri posti di fronte a tale parete raffigurano i caratteri dei diversi alfabeti riprodotti al di sopra del leggendario "inventore":

“adamitico” (Adamo), ebraico antico (Mosè), greco (Cristo), siriaco e caldaico (Abramo), ebraico (Esdra), latino (Nicostrata), egizio (Isis), gotico (Ulfita), egizio sacro (Mercusius Thoyt).
Come si è accennato in chiusura al paragrafo precedente, sia la copia fanese che quella polacca delle *Varie Inscrittioni [...]* di Fano riportano raffigurazioni delle iscrizioni in corsivo e gotico affrescate nel Salone Sistino relative ai Concili e alle biblioteche antiche, mentre le incisioni dei caratteri alfabetici sono presenti solo nell’edizione “miscellanea” fanese e nella raccolta *De caracterum et litterarum inventoribus [...] liber*, pubblicazione estremamente rara di cui al momento sono note solo cinque copie.[60]

Diversi autori si cimentarono nella narrazione, descrizione e parziale rappresentazione dell’apparato pittorico della Biblioteca Apostolica Vaticana: Muzio Pansa (1590), Angelo Rocca (1591) e Luca Orfei il quale si limitò a riprodurre esclusivamente alcune iscrizioni e i caratteri alfabetici. La serie di Simone Verovio (1587), come vedremo poco oltre, potrebbe invece essere il modello ispiratore e non una riproduzione degli affreschi.[61]
Il confronto delle riproduzioni dei caratteri esotici o di fantasia presenti nelle sopraccitate opere mette in risalto la professionalità del fanese: nessun autore è troppo attento ad una raffigurazione fedele dei tratti scrittori e solo Luca Orfei coglie l’importanza di riprodurre l’intero spazio scrittorio, mantenendo gli spazi tra i caratteri e interlineari (figg. 44-45-46-47).
La riproduzione risulta così identica che non pochi studiosi hanno attribuito anche il disegno della serie degli alfabeti allo stesso Orfei (figg. 48-49).[62]
Lo stesso Angelo Rocca, bibliotecario della Biblioteca Angelica, nel suo studio sulla Vaticana menziona una serie di autori e opere che furono di riferimento per l’ispirazione dei caratteri alfabetici.[63]
Ma una tavola esplicativa in corsivo presente nella copia fanese delle *Varie inscrittioni [...]* fuga ogni dubbio sulla responsabilità autoriale dei caratteri, è lo stesso Orfei a specificare (figg. 50-51-52-53-54):

> «Le seguenti Inscrittioni che seguono [...] se bene da principio non furono disegnate di mia mano, nondimeno io ho voluto valermene per esprimere con esse varie forme di lettere, et dare insieme a voi giuditiosi lettori questo gusto di più, con i nobili concetti di esse. Luca Horfei da Fano scriveva in Roma. 1589».

Neppure Angelo Rocca che fu certamente coinvolto nell'allestimento delle raffigurazioni, nella sua opera *Bibliotheca Apostolica Vaticana*, cita il contributo di Luca Orfei relativamente ai cicli del Salone Sistino.

Ma la presenza del calligrafo fanese emerge in alcune epigrafi, riprodotte dall'autore nelle *Varie inscrittioni [...]* ed introdotte da una specifica didascalia in corsivo:

> «Bene a me paia superfluo il nominare il luogo dove siano scolpite le quattro Inscrittioni seguenti, at altre, essendo che per quelle chiarissimamente si scorge: nondimeno per satisfare a molti che si compiaciono del Cancellaresco carattere corsivo di qui piglio occasione per alcune mostre al gusto di coloro: Sono in vari luoghi per la Libraria Vaticana. L Horfei S.».

Da tale nota seguono quattro epigrafi, differenziate dalle precedenti che non si attribuiva, e le riproduzioni in corsivo che introducono il ciclo delle riproduzione dei Concili e degli alfabeti.
L'iscrizione più estesa e importante realizzata dall'Orfei è la *minatio*, ovvero l'avvertimento a preservare la collezione libraria (fig. 55).
Si riporta la traduzione di Marco Buonocore del decreto di Sisto V:

> «[...] a nessuno sia concessa la facoltà di sottrarre, estrarre o portare altrove libri, codici e volumi di questa Biblioteca Vaticana, né al bibliotecario, né ai custodi, né agli scrittori né a qualsivoglia altra personalità d'ordine e grado previo permesso scritto del sommo pontefice; se qualcuno avrà agito diversamente e avrà con inganno sottratto, estratto, rubato, portato via, strappato e danneggiato i libri o qualche loro parte, immediatamente verrà cacciato dalla comunità dei fedeli,

maledetto e scomunicato, e da nessuno verrà assolto se non dal romano pontefice».[64]

La successione di tavole del *De caracterum et litterarum inventoribus [...] liber* attesta anche una curiosa variazione degli appellativi che l'Orfei si attribuisce legata al senso di appartenenza ad una comunità civica: se nelle prime incisioni l'autore si definisce scrittore «Fanensis», nelle successive integra con «Fanensis Romae» per giungere nell'ultima tavola, dedicata all'alfabeto illirico, a definirsi «Lucas Horpheus Romanus scriptor».

Un approfondimento sul contributo autoriale dell'Orfei e del messaggio politico del ciclo degli alfabeti della Biblioteca Vaticana è stato condotto da Paul Nelles, professore della Carleton University di Ottawa.[65]
L'autore associa gli affreschi dei sei pilastri e del muro orientale alle 23 tavole corrispettive dell'Orfei incluse nel *De caracterum et litterarum inventoribus [...] liber.*
Tra le riflessioni più interessanti, Nelles suggerisce che in tale ciclo vada scorta l'ambizione poliglotta della Tipografia Vaticana, istituita da Sisto V con l'ambizioso programma di ristampare edizioni più corrette dei manoscritti vaticani e di produrre edizioni con caratteri ebraici, siriaci, cirillici, arabi e armeni (fig. 56).[66]
Lo studio grafico degli alfabeti è dunque al centro di interessi culturali, politici e commerciali dei pontefici del Cinquecento, soprattutto con Sisto V: i calligrafi si dedicavano da una parte a continuare la tradizione della creazione e copiatura di codici manoscritti, dall'altra trovavano soluzioni più congeniali per migliorare caratteri tipografici e forme da impiegare nelle iscrizioni monumentali.
Nelles individua nell'Orfei uno dei più eminenti esponenti di questi calligrafi, autore del citato trattato sui caratteri della Vaticana (realizzato secondo lo stesso studioso verosimilmente nel 1589 a compimento dei lavori nella biblioteca) e di oltre cinquanta iscrizioni epigrafiche durante il pontificato di Sisto V.[67]

Nel presente studio si era ipotizzato, attraverso l'analisi deduttiva dei corsivi dell'Orfei a corredo delle incisioni contenute *Varie inscrittioni [...]* relative alla Vaticana, che il fanese non fosse realmente il disegnatore dei caratteri esotici rappresentati negli affreschi e riprodotti nel *De caracterum et litterarum inventoribus [...] liber*.
Il definirsi dell'Orfei in alcune tavole *auctor* e *scriptor* va ricondotta all'esecuzione dei disegni che "guidarono" le incisioni e non di quelli utilizzati per gli affreschi.
Paul Nelles presenta un documento esterno alla produzione dell'Orfei che conferma questa teoria.
Rintracciando le bozze di Federico Rainaldi per il ciclo di affreschi, sottolinea un passaggio relativo alla fonte che utilizzò il pittore per realizzare gli affreschi: «Gli inventori delle prime lettere con la diversità degli alfabeti, che si trovano tutti stampati in un foglio».[68]
I modelli inclusi in un'unica stampa sono esclusivamente presenti nell'*Essemplare di XIIII lingue principalissime* di Simone Verovio (Roma: Nicolas van Aelst, 1587): l'opera, posseduta anche da Domenico Basa (direttore della Tipografia Vaticana), conterrebbe quindi non una riproduzione degli alfabeti, come si è detto poco sopra, ma il modello ispiratore (fig. 57).[69]
Appare invece evidente come le maiuscole romane utilizzate per le iscrizioni esplicative del Salone Sistino furono ispirate dal modello creato da Luca Orfei per le epigrafi monumentali: di fatto in maniera indiretta il calligrafo fanese aveva partecipato agli affreschi degli alfabeti che avevano per soggetto prevalentemente i caratteri e non le lingue.[70]

Le incisioni relative alla Biblioteca Apostolica Vaticana e al Salone Sistino sono dunque realizzate da Luca Orfei non tanto per accertare la sua produzione ma per mostrare la propria capacità tecnica e abilità nel cimentarsi con diversi stili e caratteri alfabetici, antichi ed esotici (tale esercizio di stile emerge ad esempio nelle decorazioni dei capilettera delle tavole sull'alfabeto egizio).
Alla "maiuscola antica" si aggiungono così la riproduzione della

scrittura corsiva cancelleresca, rotonda e gotica, largamente impiegata dall'Orfei nella sua produzione quotidiana di copiatura dei codici della Cappella Sistina.

### *Scrittura e musica nella Cappella Apostolica*

Le riproduzioni delle epigrafi contenute nelle *Varie inscrittioni [...]* sono anticipate da incisioni in corsivo esplicative curate dallo stesso Orfei (più raro è l'utilizzo dell'*antica tonda* impiegata negli elogi al pontefice).
Nella tavola che precede la descrizione della Biblioteca Cesariensis, Luca Orfei si firma «Capellae [...] musicos scriptor». La carriera da scrittore e cantante della Cappella Apostolica si protrae per oltre un ventennio, dal 1580 fino al primo decennio del Seicento.[71]
L'Orfei venne sostituito dopo il suo decesso avvenuto nel 1608 da Giuseppe Antonelli che ricoprì l'incarico fino al 1613.[72]
Diversi scrittori della Cappella musicale pontificia sistina risultano coinvolti nelle attività della Cappella Giulia, cioè del coro preposto a celebrare le cerimonie in assenza del pontefice; negli elenchi dei componenti della Cappella Giulia non appare però mai registrato il nome di un amanuense di ruolo. L'identificazione di tali collaborazioni è stata rintracciata da alcune note di pagamento nei libri dell'Archivio di San Pietro. Luca Orfei non risulta menzionato mentre appare il suo successore Giuseppe Antonelli.[73]
Inoltre, alcuni dei codici firmati dall'Orfei giunsero nella Biblioteca Vaticana dal fondo proveniente dalla *collectio* di Palazzo Altemps.[74]

Come si è accennato, Orfei si forma sotto la guida di Cresci il quale menziona il fanese tra i suoi allievi nella sua opera postuma curata dal figlio *L' idea con le circonstanze naturali, che a quella si ricercano, per voler legittimamente posseder l'arte maggiore, e minore dello scriuere. Di Gio. Francesco Cresci, inuentore de' veri caratteri latini formati ... Nella quale si discuoprono i grandissimi errori di tutti coloro, che per mancamento naturale*

*di tal potenza ... nelle loro opere, massimamente in quelle stampate in rame, hanno commessi*. Milano: Giovanni Angelo Nava, 1622; di certo tale formazione diretta terminò prima del 1570, anno in cui il Cresci tornò dopo la morte di Pio V a Milano, città d'origine.[75]
Tra i "discepoli" sono menzionati Giovanni Luigi Mercato e Luca Orfei da Fano, «Scrittori de' Libri di Capella di Papa, e della Libraria Apostolica».[76]

Marco Buonocore rintraccia la stesura integrale o parziale di undici codici della Cappella Sistina riconducibili all'Orfei e redatti in gotica.[77]
Ai testi si affiancano talvolta, come nel *Capp. Sist. 32*, frontespizi epigrafici, iscritti in capitali "all'antica"; Orfei sfoggia tutta la sua maestria grafica disseminando con giudizio anche esempi di corsiva cancelleresca e imitazioni della scrittura *antiqua.*
Gli undici codici individuati da Buonocore sono esplicati dal Petrucci: *Capp. Sist. 29*, *Capp. Sist. 30*, *Capp. Sist. 31*, *Capp. Sist. 32* (datato 1585), *Capp. Sist. 54*, *Capp. Sist. 57*, *Capp. Sist. 62*, *Capp. Sist. 72*, *Capp. Sist. 76* (datato 1599), *Capp. Sist. 78*, *Capp. Sist. 153*.[78]
A questi si aggiungono quelli individuati da Giuseppe Baini, *Capp. Sist. 186* e *Capp. Sist. 198*, e quelli copiati per la Cappella Altemps ed in seguito passati alla Biblioteca Apostolica Vaticana tra i codici Ottoboniani Latini, *Ott. Lat. 3390A* e *Ott. Lat. 3390B*, rintracciati da Jonathan Paul Couchman.

La presenza di Luca Orfei si rintraccia in diversi studi di storia della musica, gli undici codici redatti sono datati tra il 1582 e il 1599;[79] tra le realizzazioni più studiate si annoverano soprattutto le trascrizioni delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), tra i più importanti compositori del Rinascimento europeo.
Il fanese si occupò di scrivere le tre messe a sei voci (*Viri Galilei*, *Dum complerentur*, *Te Deum laudamus*) conservate nel *Capp. Sist. 32* della Biblioteca Apostolica Vaticana nel cui frontespizio

si legge «Anno Domini 1585. SS. D. N. Gregorii XIII anno XIII. Antonio Boccapadule magistro capellae Lucas Fanensis scribebat».[80]

Salito al soglio pontificio Sisto V (1585), Giovanni Pierluigi da Palestrina compose un mottetto a 5 voci in due parti ed una messa con il medesimo titolo *Tu es Pastor ovium*. Luca Orfei si prodigò di trascriverla celermente nel *Capp. Sist. 118* con il titolo *Missa tu es Pastor ovium Joannis Petraloysii Praeneslini Sjxto V. Pont, max. D.*
L'esecuzione è ricordata aneddoticamente per un'interpretazione infelice di fronte al pontefice, il quale si accorse della mancanza di alcune parti: il compositore ammise costernato l'errore, il giudizio dei critici fu che l'opera venne concepita per le esequie del defunto papa e modificata all'ultimo momento per l'elezione di Sisto V.[81]

La composizione e la trascrizione sembrano avere dei tempi serrati, Giovanni Pierluigi da Palestrina terminò il 10 agosto la stesura della messa *Assumpta est*, da eseguirsi 5 giorni dopo in occasione della festività dell'Assunzione della Vergine. In tale data la messa risulta già essere stampata: l'opera venne copiata nel *Capp. Sist. 76* da Luca Orfei al quale il collegio aveva ordinato di trascriverla al più presto: nell'ultima pagina annota «Laus Deo, Beataeque Mariae semper Virgini in Caelum Assumptae. Felice papa Sixto V. Pont. Opt. Max D. Antonio Boccapadulio magistro cappellae. Io. Praenestino Auctore. Lucas Fanensis scribebat ejusdem sanctissimi anno I» (figg. 58-59).[82]
Nel 1586 il compositore di Palestrina consegnò altre tre messe per il pontefice che vennero accolte con una certa freddezza e inoltrate all'Orfei perché le trascrivesse senza fretta nei libri corali.
Delle composizioni se ne perse memoria e subito dopo la morte del Palestrina (1594) furono da più persone ricercate.
L'Orfei le restituì ma avendo avuto incarico di trascrivere altre tre messe, terminò di copiarle e le inserì all'interno di un

volume, *Capp. Sist. 30*, contenente anche le produzioni più recenti, intitolandolo *Clemente VIlI Pont. Max. Illustriss. card. Gallo Protectore . Et Domino Augustino Martino cantore atque magistro capellae SS. D. N. pro tempore a collegio dominorum cantorum deputato. Lucas Orpheus ejusdem capellae scriptor scribebat apud S. Petrum anno Domini 1594* (figg. 60-61).
I titoli delle tre messe del Palestrina sono *Salve Regina* (a 5 voci), *O sacrum convivium* (a 5 voci), *Ecce ego loannes* (a 6 voci) e furono legate alle messe di Giovanni Animuccia (*Gaudent in coelis*), Giovanni Maria Nanino (*Vestiva i colli*) e Cristiano Ameyden (*Fontes, et omnia*).[83]

Il pontificato di Urbano VII, divenuto pontefice il 15 settembre 1590 dopo che Sisto V era deceduto il 27 agosto, fu talmente breve che Giovanni Pierluigi da Palestrina non riuscì a dedicare alcuna composizione. I mottetti che erano rimasti in sospeso dalla morte di Sisto V furono riuniti, dedicati al papa Gregorio XIV e trascritti da Luca Orfei nel *Capp. Sist. 29*.
Il codice intitolato *Gregorio XIV Pont. max. loannes Praenestinus* fu trascritto lentamente e venne terminato solo nel 1592 sotto il pontificato di Clemente VIII.
A partire dal 1591, per un anno e mezzo Luca Orfei era stato infatti quasi totalmente impegnato a trascrivere numerose musiche per ordine di Francesco Soto di Langa, maestro di cappella, anch'esse confluite nel medesimo codice costituito da 34 mottetti, 2 sequenze, 9 inni e 5 *Magnificat*. Furono più estesi i lavori di copiatura dei pontificati di Gregorio XIV (neanche undici mesi) e Innocenzo IX (due mesi).[84]
Tra le opere copiate è degna di menzione l'inno *Stabat Mater Dolorosa* del Palestrina, eseguito anche nella Cappella Apostolica nel giorno della Domenica delle Palme.[85]

Palestrina morì il 2 febbraio 1594 e anche Luca Orfei partecipò al cordoglio pubblico. Il compositore, facendo parte dei membri della cappella pontificia, venne accompagnato alla tumulazione nella basilica Vaticana dai cantori della stessa cappella, come da

tradizione ripetutasi fino al 1630.
Fra i cantori viene elencato anche Luca Orfei mentre vengono citati anche gli scrittori Giovanni Luigi Mercato e il "custode dei libri" Giovanni Paolo Pellegrini.
Giuseppe Baini, direttore della Cappella Pontificia e autore dello studio, sottolinea che l'Orfei non era menzionato tra gli scrittori in quanto aggregato come contralto tra i cantori (in realtà l'Orfei era un tenore).[86]
Tra gli altri codici copiati e firmati da Orfei - e non elencati da Petrucci e Buonocore - si annoverano anche il *Capp. Sist. 186* con le *Lamentazioni* di Tomás Luis de Victoria e una miscellanea di *Lamentazioni*, *Capp. Sist. 198*, in parte compilata da Joahannes Parvus.[87]
Datato 1582 è invece il *Capp. Sist. 62* contenente la *Missa Maria et flumina* di Annibale Zoito (1582).[88]
La modalità di pagamento viene esplicitata in una nota dell'aprile 1588 contenuta negli archivi della Reverenda Camera Apostolica: «Anno 1588 [...] A di ultimo d'aprile [...] Per tanti pagati a [...] M.r Luca Orfei scrittore in canto fermo».[89]

Ricevute di pagamento provano che il fanese fu retribuito con 50 scudi nel 1605 e 1606 per aver copiato due volumi di responsioni (*Ott. Lat. 3390A*, *Ott. Lat. 3390B*), rivisti poi da Felice Anerio.[90]

I codici musicali di Palazzo Altemps, in seguito confluiti col nome di *Ottoboniani Latini* nel fondo manoscritti della Biblioteca Apostolica Vaticana, presentano maggiori difficoltà di attribuzione per la minore presenza di documentazione amministrativa.
Gli stessi cataloghi dei volumi presenti a Palazzo Altemps sono stati oggetti di studio e dibattiti, essendo redatti in più copie differenti conservate nella Biblioteca Apostolica Vaticana, nella Biblioteca Casanatense di Roma e presso la Newberry Library di Chicago.[91]

### *Orfei, cantore della Cappella Sistina*

Le informazioni legate alla carriere musicale su Luca Orfei sono desunte da diversi registri e diari della Cappella Sistina e dai relativi spogli effettuati da storici che si sono cimentati nella ricostruzione storica documentaria sui cantori della Cappella Pontificia.
Un prezioso documento è costituito dall'elenco dei cantori redatto da Matteo Fornari e trascritto da Enrico Celani.
Luca Orfei risulta accolto in qualità di tenore il 2 agosto 1589.[92]
Dal 7 giugno 1588 risultava attivo come cantore: «L'ill. mo sig. card. nostro protettore ci ha detto che pigliamo m. Luca de Fano per cantore soprannumerario, il quale dice di non volere niente».
L'Orfei andava a sostituire nel numero dei cantori il contralto Michele Pieramato, nel frattempo deceduto.

Tale informazione copiata parzialmente dalla fonte originaria ha contribuito a ritenere l'Orfei un contralto.[93]
Richard Sherr, storico del Dipartimento di musica dello Smith College (Northampton, Massachusetts) ha contribuito a chiarire la questione estrapolando le informazioni sui cantori papali del periodo, includendo anche le note riguardanti Luca Orfei.
Nelle fonti consultate da Sherr, costituite soprattutto dai diari della Cappella Sistina (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Capp. Sist. Diari*) il fanese risulta menzionato tra gli "scrittori" dal luglio 1580 al novembre 1586.
La sua carriera da cantore inizia con l'annotazione di una raccomandazione datata 7 giugno 1588 (*Capp. Sist. Diari 16*, 29r):

> «L'Ill.mo Sig.r Car.le Gallo nostro protettore, ci ha mandato a dire che pigliamo M. Luca da Fano nostro scrittore della cappella per cantore sopranumerario, il qual dice non voler niente della cappella se non che lo lassiamo cantare con la cotta, non è stato ne provato ne esaminato, ma solamente datoli la cotta in nome del cardinale; s'è pigliato un soprano castrato sopranumerario nel medesimo giorno con consenso de tutti li cantori chiamato Martino, al quale se li darrà il primo loco che vacarà».

Il suo ingresso tra i cantori è annotato due giorni dopo nel *Vat. Sist. 625*, 2r:

> «Adi 9 de giugno 1588
> Nella medesima congratione il maestro di cappella signor Francesco Sotto propose M. Luca Orfei da Fano che si dovesse pigliar in cappella per ordine e comandamento del Illustrissimo Cardinale Gallo nostro protettore e gli dette la cotta senza essere examinato e approbato dal colleggio de cantori questo di 9 de giugno 1588.
> Ita est Franciscus de Soto Mag.
> Ita est D.ns P.s Bar Decanus».

Nello stesso codice alla carta 21r-v datata 2 agosto 1589 la posizione dell'Orfei viene stabilizzata:

> «Adi 2 de Agosto 1589
> L'Ill.mo S.or Cardinale Gallo protettore della cappella ha commesso vive vocis al s.or Hipolito Gambotio maestro di cappella che si debba mettere in numero de cantori participanti M. Luca Orfeo da Fano in loco del s.or Pieramato il qual è stato ricompensato d'un benefitio de 300 ducati conforme alla bolla di N.ro S.re Sisto Quinto con questa conditione però che non havendo effetto la detta ricompensa data a detto s.or Pietroamato, M. Luca non possa succedere in detto luoco, è tutto questo che si è fatto per ordine di Mons.or Ill.mo protettore sia di nullo valore, et per il contrario, certificandosi la possessione del detto s.or Pieramato detto M. Luca s'intenda essere ammesso nel numero de cantori il sopradetto giorno. Intanto le paghe si debbano depositare e stare in deposito in mano del camerlengo sin che vengha aviso del pacifico possesso, et con queste conditioni si è dato il possesso al sopradetto M. Luca questo dì mese et anno come di sopra in Santo Apostolo tutti li cantori furno presenti e confirmorno quanto di sopra, eccetto M. Alessandro Merlo absente.
> Io Hipolito Gambocci mastro di capp.a confirmo ut supra».[94]

Orfei sarebbe stato dunque accolto oltre il numero stabilito dei cantori della Cappella Sistina per la malattia del contralto Pieramato e solo in seguito al suo ritiro l'ammissione del fanese

come tenore diviene definitiva; a sostituire il numero dei contralti viene chiamato contemporaneamente invece il castrato Martino.
Dal 17 novembre 1545 era stata approvata da Paolo III la Costituzione della Cappella Sistina che prevedeva nel regolamento anche l'obbligo di un esame di ammissione; il 5 agosto 1553 Giulio III aveva espulso i cantori che nel frattempo erano stati accolti con criteri irregolari.
Nel corso dei decenni, a seconda degli orientamenti più o meno rigidi, la prassi dell'esame di ammissione prevista dalla Costituzione era stata rispettata con estrema flessibilità.[95]
Dalla documentazione raccolta da Richard Sherr emerge un dato interessante: una sottoscrizione redatta dallo stesso Orfei, «Ego Lucas Horpheus Clericus Fanensis Diocesis», attesta il suo ingresso nello stato clericale, condizione necessaria per la accettazione nel coro della Cappella (nel 1554 Paolo IV aveva addirittura espulso il Palestrina in quanto laico). Non è pervenuta, allo stato attuale delle ricerche, notizia riguardo ad una successiva ordinazione sacramentale dell'Orfei.[96]

La carriera di cantante dell'Orfei è attestata in diversi documenti e la qualità delle sue doti canore sono evidenziate nella sua presenza durante uno dei viaggi di rappresentanza intrapresi dai cantori della Cappella Pontificia fuori dal Vaticano.
Con la morte del duca Alfonso II d'Este avvenuta nell'ottobre del 1597, si estingueva la linea ereditaria che aveva per due secoli e mezzo retto la città di Ferrara.
Sebbene Cesare d'Este, cugino del duca, avesse rivendicato il diritto di successione non riuscì ad esercitare tale privilegio e ricevette anzi minacce di scomunica da parte di Clemente VIII ed intervento militare a Ferrara in caso di opposizione all'incameramento del ducato nello Stato ecclesiastico.
Il 29 gennaio 1598 il cardinale Pietro Aldobrandini entrando in città dava il via al periodo di controllo diretto dei territori ferraresi. Per celebrare l'evento dal Vaticano partì fra aprile e maggio una folta delegazione della corte clementina che animò Ferrara fino al novembre-dicembre dello stesso anno.

Due furono i distinti cortei che viaggiarono a passo d'uomo verso la città emiliana, uno costituito dalla Compagnia del Santissimo Sacramento (duecento persone circa tra cui i cantori pontifici e due palafrenieri che scortavano una mula sul quale era issato un tabernacolo con un'ostia consacrata), l'altro dal corteo papale (formato da circa millecinquecento persone al seguito di Clemente VIII e cardinali).[97]
Numerose sono le documentazioni relative a questo imponente viaggio, una delle più dettagliate vergate dal maestro di cerimonia Giovanni Antonio Mucante, *Iter Clementis VIII. Pont:Opt:Max: Ferrariam versus, resque gestae in eadem Civitate, eius reditus ad Urbem, et reliqua, quae acciderunt per totum annum MDIIC, Ioannis Pauli Mucantij Caerimoniarum Magistri,* conservata nel codice *Barb. Lat. 2847* della Biblioteca Apostolica Vaticana.
Sono diciotto i cantori menzionati dal Mucante che presero parte al corteo, tra cui Luca Orfei annoverato tra i tenori (a differenza del Baini che lo includerà tra i contralti presenti al funerale del Palestrina).[98]
La delegazione di cui faceva parte Luca Orfei (Compagnia del Santissimo Sacramento) fece tappa a Fano sia all'andata (1 maggio 1598) sia al ritorno (6 dicembre 1598).[99]

Tra i più influenti colleghi dell'Orfei si evidenzia la figura di Giovanni Maria Nanino (1544-1607), tenore della Cappella pontificia a partire dal 28 ottobre 1577 e tra i più affermati maestri di canto dell'epoca.[100]

Il rapporto tra l'Orfei e il Nanino è sicuramente attestato anche nel circolo culturale che si era instaurato attorno a Palazzo Altemps. Entrambi sembrano prestare servizi "occasionali", il primo legato all'attività musicale, l'Orfei alla copiatura di codici.[101]
Giovanni Maria Nanino (1544-1607) fu pressoché coetaneo all'Orfei, prendendo come data di riferimento l'anno di nascita di Persutti (1546).

Dall'Archivio Altemps, conservato presso il castello di Gallese

(VT) emerge una notizia che può suggerire uno stato di salute precario di Luca Orfei già presente nel 1606: il 25 settembre di quell'anno il «camerlengo» Girolamo Cocone venne pagato per cantare messe in perpetuo per Luca Orfei da Fano.[102]

Luca Orfei si spense il 1 novembre 1608, Giuseppe Antonelli venne chiamato dal Collegio dei Cantori a sostituire il fanese come scrittore di Cappella il 4 novembre 1608.[103]

## NOTE

[1] Alfredo Servolini. *Il fanese Luca Orfei, scrittore della Cappella Apostolica in Vaticano nel secolo XVI*, in «Studia Picena : pubblicazione del Pontificio seminario marchigiano Pio XI», 24 (1956), p. 64.

[2] Luigi Servolini. *Le famiglie di pittori fanesi del Cinquecento : Morganti, Presciutti*. Milano: Edizioni del Liocorno, stampa 1960.

[3] Giuseppe Santini. *Picenorum mathematicorum elogia Josepho Santinio Staphylano auctore in Maceratensi academia [...] professore*. Macerata: Bartolomeo Capitani, 1779, p. 95.

[4] Va attribuito a Stanley Morison il merito di aver sottoposto all'attenzione di studiosi internazionali la figura di Luca Orfei: dopo averlo definito «a priest of some learning and much virtuosity» coglie l'occasione per sottolinearne il contributo artistico dedicandogli buona parte dell'introduzione al catalogo di Carla Marzoli: Stanley Morison. *Calligraphy 1535-1885 : a collection of seventy-two writing-books and specimens from the Italian, French, Low Countries and Spanish schools*. Milano: La Bibliofila, 1962, pp. 11-29. Si menzionano a fine bibliografico le sintetiche citazioni dell'Orfei presenti in: Emanuele Casamassima. *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano.* Milano: Il Polifilo, 1966, p. 77; Marcia B. Hall (ed). *Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 288; Tod A. Marder, *Sixtus V and Quirinal*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», v. 37, 4 (Dec., 1978), pp. 283-294; Gualtiero Medri, *Calligrafia,* in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed art : 8: Buc-Card*. [Roma]: Istituto Giovanni Treccani, 1930; Armando Petrucci, *Scrittura*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*. Roma: Istituto della enciclopedia italiana, 1994, Quinta appendice P-Sn (1979-1992), pp. 691-692; Gerard Unger. *Il carattere di Gerard Unger per Roma 2000*, in «Notizie AIAP : periodico dell'Associazione italiana progettazione per la comunicazione visiva», 11 (ottobre 2001), pp. 2-3.

[5] Le date relative ai membri della famiglia Persutti sono desunte incrociando le informazioni presenti nei saggi di Luigi Servolini. *Le famiglie (op. cit.)*, pp. [17-22]; Giuseppe Castellani. *La chiesa di San Michele in Fano e gli artisti che vi lavorarono*, in «Studia Picena», n. 3 (1937), p. 165; Bonita Cleri. *Officina fanese : aspetti della pittura marchigiana del Cinquecento*. [Fano]: Carifano, [1994], pp. 182-187.

[6] Luigi Servolini. *Le famiglie (op. cit).*, p. [12]; Giuseppe Castellani. *Op. cit.*, p. 165.

[7] Tavola citata nella biografia di Orfeo Persutti, in Luigi Servolini. *Le famiglie (op. cit).*, p. [21].

[8] Alessandro Maggiori. *Dell'itinerario d'Italia e sue più notabili curiosità d'ogni specie*. Ancona: Arcangelo Sartori, 1832, p. 234.

[9] Bonita Cleri. *Op. cit,*, pp. 165-166.

[10] Bonita Cleri. *Op. cit,*, p. 186.

[11] Antonino Bertolotti. *Artisti urbinati in Roma prima del secolo XVIII : notizie e documenti raccolti negli archivi romani*. Urbino: Tip. della Cappella per E. Righi, 1881, p. 28; Bertolotti sottolinea l'errata datazione di attività di Ercole Orfei trascritta dallo Zani (1680), cfr. Pietro Zani. *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti.* Parma: Tipografia Ducale, 1823, p. 1, t. 14, p. 153; cfr. Bonita Cleri. *Op. cit,*, p. 166.

[12] Franz Xaver Haberl. *Bibliographischer und Thematischer Musikkatalog des Päpstlichen Kapellarchives im Vatikan zu Rom*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1888, p. 11.

[13] Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdroni, Annunziato Pugliese (a cura di). *Et facciam dolçi canti : studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65. compleanno*. Lucca: Libreria musicale italiana, stampa 2003, vol. II, p. 548, nota 16; José M. Llorens. *Capellae Sixtine codices musicis notis instructi sive manu scripti sive praelo excussi*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1972, p. 62; più recente è l'attestazione sulla carta 15v riportata da Michiel Verweij, *The Last Netherlandish Papal Singer and Composer in Rome : A Biography of Christiaan van der Ameijden of Oirschot († 1605),* in «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», f. 52, n 2 (2002), p. 152, n. 76.

[14] I-Rvat MS *Capp. Sist. 29* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana) [https://www.diamm.ac.uk/sources/2041/#/, consultazione 19 maggio 2018]

[15] James Mosley. *Radici della scrittura moderna*. [Roma: Stampa alternativa/ Graffiti, 2001], p. 45, n. 20.

[16] Anthony M. Cummings. *Clement VII's musical patronage: evidence and interpretations*, in «Recercare: Rivista per lo studio e la pratica della musica antica», v. 19 (2007), p. 21; Eugène Müntz. *La bibliothèque du Vatican au XVIe siècle: notes et documents*, Paris: E. Leroux, 1886, p. 100: «"Orpheus Francisci" figure, de 1537 à 1549 sur le ètats de dèpenses (M. 1537-1541, fol.

31) avec le tittre de “custos librorum”. Ses appointements, d’abord d’un ducat, furent portès, dans la suite à 1 ducat 12 bolonais».

[17] Carmelo Peter Comberiati. *Late Renaissance Music at the Hapsburg Court*. [s.l.]: Routledge, 1987, Appendix B.

[18] Raffaele Casimiri. «*Disciplina musicae» e «maestri di capella» nel Seminario Romano ecc. (sec. XVI-XVII) - III. Cantori di Cappella del Semin. Romano - IV. Musici, o parenti in relazione con musici - V. Drammi, musica creativa, ricordi particolari*, in «Note d’archivio per la storia musicale», n. 6 (1938), pp. 228-229.

[19] Gli *Annali* del Nappi risultano, al tempo in cui scrive Casemiri, conservati nell’Archivio particolare dei PP. Gesuiti di Via del Seminario [Roma], precedente sede dell’Università Gregoriana di Roma. Cr. Raffaele Casimiri. *Tre «Girolami Frescobaldi» coetanei negli anni 1606-1609*, in «Note d’archivio per la storia musicale», n. 1 (1937), pp. 7-8 e n. 1.

[20] Raffaele Casimiri. «*Disciplina musicae» (op. cit.)*, pp. 228-229, n. 5. Si evidenzia che l’Orfei sembra lasciare l’abitazione presso l’antica torre di Corte Savella nel 1584, anno a ridosso dei primi contributi prestigiosi per le iscrizioni monumentali in Vaticano.
Inoltre, nel 1586 Sisto V aveva riformato, anche economicamente, l’organizzazione della Cappella musicale, concedendo tre abazie al Collegio dei Cappellani Cantori: tali strutture di accoglienza erano dunque attive al tempo dell’ingresso di Luca Orfei tra i cantori (1588), cfr. Jean Lionnet. *Palestrina e la Cappella Pontificia*, in *Atti del 2. Convegno internazionale di studi palestriniani : Palestrina e la sua presenza nella musica e nella cultura europea dal suo tempo ad oggi : anno europeo della musica, 3-5 maggio 1986*. Palestrina: Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Centro studi palestriniani, 1991, p. 128.

[21] Urbano VII (settembre 1590), Gregorio XIV (dicembre 1590 - ottobre 1591), Innocenzo XI (ottobre 1591 - dicembre 1591). Per un approfondimento sulle attività dei pontefici marchigiani cfr. Fabio Mariano, Stefano Papetti (a cura di). *I papi marchigiani : classi dirigenti, committenza artistica mecenatismo urbano da Giovanni XVIII a Pio IX*. Ancona: Il lavoro editoriale, [2000]; Luigi Marra. *I sommi pontefici nati nelle Marche (1003-1878) e il loro tempo*. Cagli: PiQuadro; Fano: Aras, 2011; documenti d’archivio su diversi artisti del Ducato di Urbino attivi a Roma sono trascritti da Antonino Bertolotti. *Op. cit.*

[22] Armando Petrucci nell’introduzione di Luca Orfei. *Alfabeto delle maiuscole antiche romane.* Milano: Il Polifilo, 1986 (Ripr. facs. dell’ed.: In Roma: all’insegna

del Luppo, [1586 o 1587]), p. XII; James Mosley. *Radici (op. cit.)*, p. 18.
[23] Armando Petrucci. *Potere, spazi urbani, scritture esposte : proposte ed esempi*, in *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne. Actes de la table ronde de Rome (15-17 octobre 1984)*. Rome: École Française de Rome, 1985. p. 95. Morison sottolinea anche l'attenzione per la valorizzazione del "classico" intrapresa da Sisto V, resa attraverso un'enfatizzazione della conversione dalla cultura pagana a quella cristiana: cfr. Stanley Morison. *Op. cit.*, p. 25.

[24] Fiammetta Sabba. *Artes*. Urbino: QuattroVenti, 2012, pag. 72. Alcuni artisti della famiglia Picchi di Urbania attivi a Roma, sono menzionati in Pietro Zani. *Op. cit.*, p. 1, t. 15, p. 113; Giorgio Picchi risulta aver collaborato nel 1559 anche presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, cfr. Antonino Bertolotti. *Op. cit.*, p. 64.

[25] La datazione della stampa è incerta, Osley arretra la pubblicazione al 1600, cfr. Arthur Sidney Osley. *Luminario : an introduction to the Italian writing-books of the sixteenth and seventeenth centuries*. Nieuwkoop: Miland, p. 115.

[26] Newberry Library (Chicago), Harry Ransom Center University of Texas (Austin), British Library (Londra), Biblioteca Angelica (Roma), cfr. Paul Nelles. *The Vatican Library Alphabets, Luca Orfei, and Graphic Media in Sistine Rome*, in Ann Blair - Anja-Silvia Goeing (a cura di). *For the Sake of Learning : Essays in Honor of Anthony Grafton*, v. 1, Leiden-Boston: Brill, 2016, p. 455.

[27] Marco Buonocore. *Dal codice al monumento: l'epigrafia dell'Umanesimo e del Rinascimento / From manuscripts to monuments: The epigragraphy oh Humanism and the Reinassance*, in «Veleia. Revista de Prehistoria, Historia Antigua, Arqueologia y Filologia clasicas», 29 (2012), pp. 215-216.

[28] Giovanni Francesco Cresci. *Essemplare di più sorti lettere di Gio. Francesco Cresci milanese scrittore della libraria apostolica. Doue si dimostra la vera et nuoua forma dello scriuere cancellaresco corsiuo, da lui ritrouata*. Roma: Antonio Blado, 1560. L'influsso del Cresci sull'Orfei è evidente anche nei due diversi tipi di cancelleresche corsive *(cancellaresca corrente* e *cancellaresca alquanto corrente*) utilizzate dal fanese nel *De caracterum inventoribus [...] liber*, cfr. Paul Nelles. *Op. cit*., p. 456.

[29] Armando Petrucci. *Op. cit.* (1985), pp. 95-96.

[30] James Mosley. *Radici (op. cit.)*, pp. 42-43.

[31] *Idem*, p. 19.

[32] Cfr. Armando Petrucci nell'introduzione di Luca Orfei. *Alfabeto (op. cit.)*, 1986, pp. X-XI.

[33] *Idem*, p. XVI.

[34] Olga Shpilko cita l'Orfei sulla modalità di suddivisione dell'area di inscrizione dei caratteri: «His [Luca Pacioli] square grid is more familiar to our eyes and more alike to the Modernist grid. But what is important: considering that all the artists had a square as a figure to inscribe their capitals, it did not matter whether to divide it both vertically and horizontally or only vertically, like the author of the Newberry alphabet did. Because in order to resolve the former question of ratio, a vertical grid would be enough, taking into account that the sides of the square were equal.
A one hundred unit grid is also seen behind the *Alfabeto delle maivscole antiche* (c.1590) by Luca Horfei da Fano, the constructing function of which is evident in the drawing of the letter M. The stems of the letter at its bottom and top did not exactly correspond with the marks dividing the sides of the square in ten. Thus Horfei provided additional marks indicating the width of the stem, which were obviously equal to the unit of the grid. The same ratio 10:1 was taken by Felice Feliciano, since ten was the perfect number: 'It was an old usage to form the letter from a and square, the sum of which forms amounts to 52, whence is derived the perfect number, which is ten'», cfr. Olga Shpilko. *A geometrical approach to letter design: Reinassance ad Modernism*. lettura per University of Reading, 2012 [http://www.olgashpilko.com/research/geometrical-letterforms, consultazione 18 maggio 2018]. Sull'influenza di Felice Feliciano sui caratteri per le iscrizioni, cfr. Gerald Evans. *A Reassessment of early Renaissance inscriptional letters*. The University of British Columbia, 1980 (tesi presentata presso The University of Houston, 1971), pp. 14-16.

[35] Andrea Arcangeli. *Calligrafia e marmo*. Roma, 2018, tesi Accademia Belle Arti di Roma, Decorazione, pp. 3, 10.

[36] James Mosley. *Trajan Revived*, in «Alphabet», 1 (1964), p. 21.

[37] *Ibidem*. Il primo *scriptor* vaticano a pubblicare un manuale di calligrafia fu Ludovico degli Arrighi. *La operina di Ludouico Vicentino da imparare di scriuere littera cancellarescha*. Roma: Ludovico degli Arrighi, 1522?, cfr. Andrea Arcangeli. *Op. cit.*, p. 4.

[38] James Mosley. *Trajan Revived* (*op. cit.)*, p. 24.

[39] James Mosley. *Radici (op. cit.)*, p. 50.

[40] *Idem*, pp. 67-69.

[41] James Mosley. *Trajan Revived* (*op. cit.)*, p. 26.

[42] James Mosley. *Radici (op. cit.)*, p. 56.

[43] Domenico Fontana. *Della trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabriche di nostro signore papa Sisto 5. fatte dal cavallier Domenico Fontana architetto di sua santita*. Roma: Domenico Basa, 1590.

[44] Tyler Landsford. *The Latin Inscriptions of Rome: A Walking Guide*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2009, p. 221; Paul Nelles. *Op. cit.*, p.454. Matteo Castelli (1555 ca - 1632) di Melide fu un architetto svizzero spesso coinvolto anche nei cantieri di Carlo Maderno. Eccezionalmente, riguardo la realizzazione deli caratteri per l'Obelisco Lateranense, presso l'Archivio di Stato di Roma (Camerale I, 1527, fasc. 43, f. 25r) è stato rintracciato un pagamento per l'incisione di 715 lettere pagate 8 baiocchi ciascuna, per il quale fu pagato il 2 ottobre 1588 la somma di 57 scudi e 20 baiocchi. Altri incisori di caratteri rintracciati sono Silla Longo (colonne Traiana e Antonina) e Ventura Sarapellini (Villa Aldobrandini di Frascati), cfr. James Mosley. James Mosley. *Trajan Revived (op. cit.)*, p. 36, Additional notes n. 12.

[45] Roma, Archivio di Stato, Camerale I, 1527, fasc. 43, f. 25r, riferimento citato in James Mosley. *Radici (op. cit.)*, p. 69.

[46] Questa modalità di esecuzione è confermata dalla presenza di numerosi carta-modelli presso il Laboratorio Marmi del Vaticano, cfr. James Mosley. *Trajan Revived (op. cit.)*, p. 29, n. 31.

[47] Michela Cigola. *La Qualità nella/della Misura: il dettaglio architettonico,* in *Preprints degli Atti del Quinto Seminario di Primavera "Il disegno di architettura come misura della qualità"*. Università di Palermo, 1991, pp. 171-177, [http://webuser.unicas.it/cigola/pub/Articoli/91%20-%20Palermo.pdf, consultazione 18/05/2018], pubblicato in seguito in *Il disegno di architettura come misura della qualità : atti del quinto Seminario di primavera organizzato dal Dipartimento di rappresentazione dell'Università degli studi di Palermo : Steri, Rettorato, 16, 17 e 18 maggio 1991*. Palermo: S. F. Flaccovio, 1993. Sono annoverati rari casi in cui la forma e la proporzioni delle lettere realizzate differiscono da quelle pubblicate *(Varie inscrittioni [...]*), come nel caso dell'iscrizione dell'occhio della lanterna della Cappella Sistina (lettere P, R, E, L) o la disposizione del testo per la Fontana dell'Acqua Felice, cfr. James

Mosley. *Trajan Revived (op. cit.)*, pp. 24-25.

[48] James Mosley. *Radici (op. cit.)*, p. 45, n. 20.

[49] Tyler Landsford. *Op. cit*., p. 278.

[50] James Mosley. *Radici (op. cit.)*, p. 48, n. 22.

[51] Copie digitali: *Varie Inscrittioni [...]* [Zakład Narodowy im. Ossolińskich, http://direct.dbc.wroc.pl/dlibra/docmetadata?id=17344&from=pubindex&dirids=81&lp=6618, consultazione 21 aprile 2018]; *De caracterum et litterarum inventoribus [...] liber* [Universitätsbibliothek Basel, https://www.e-rara.ch/bau_1/content/titleinfo/9588951, consultazione 21 aprile 2018].

[52] Armando Petrucci nell'introduzione di Luca Orfei. *Alfabeto (op. cit.)*, 1986, p. [XX], n. 22; James Mosley. *Trajan Revived* (*op. cit.)*, p. 23.

[53] John R. Nash. *In defence of the Roman letter*, in «Edward Johnston Foundation Journal», consultazione 14 aprile 2018 [http://www.ejf.org.uk/Resources/JRNarticle.pdf]: «He [Horfei] designed and carried out many inscriptions on fountains, churches, public buildings and obelisks erected through the Pope's energetic building programme, the culmination being the great circular mosaic inscription around the base of the inside of the cupola of St. Peter's (1590)».

[54] Armando Petrucci. *La scrittura : ideologia e rappresentazione*. Torino: Einaudi, 1986, p. 47; Armando Petrucci nell'introduzione di Luca Orfei. *Alfabeto (op. cit.)*, 1986, pp. XIII.

[55] Armando Petrucci. *La scrittura (op. cit.),* pp. 49-51.

[56] *Idem*, pp. 48-49; Armando Petrucci nell'introduzione di Luca Orfei. *Alfabeto (op. cit.)*, 1986, pp. XVII.

[57] Armando Petrucci nell'introduzione di Luca Orfei. *Alfabeto (op. cit.)*, 1986, pp. XIV-XV.

[58] Angelo Mazzoni. *La Biblioteca Vaticana*. Roma: Tipografia Vaticana, 1895, pp. 30-31.

[59] *Ibidem*, pp. 30-36.

[60] Universitätsbibliothek (Basilea), National Art Library (Londra), Bibliothèque nationale et universitaire (Strasburgo), 2 copie Newberry Library (Chicago).

[61] Muzio Pansa. *Della Libraria Vaticana ragionamenti di Mutio Pansa diuisi in quattro parti*. Roma: Giovanni Martinelli, 1590; Angelo Rocca. *Bibliotheca Apostolica Vaticana a Sixto V pont. max. in splendidiorem, commodioremq. locum translata, et a fratre Angelo Roccha a Camerino*. Roma: Stamperia Vaticana, 1591; Simone Verovio. *Essemplare di XIIII lingue principalissime*. Roma: Nicolas van Aelst, 1587.

[62] Antoine Faivre. *The eternal Hermes : from greek god to alchemical magus*. Grand Rapids: Phanes Press, 1995, p. 134: «The paintings are ascribed to Luca Horfei».

[63] Dalma Frascarelli. *Immagini e parole: il programma iconografico degli affreschi sistini della Vaticana*, in Massimo Ceresa. *La Biblioteca Vaticana tra Riforma cattolica, crescita delle collezioni e nuovo edificio (1535-1590).* Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2012, p. 343. Per un'analisi approfondita dei cicli pittorici della Biblioteca Sistina cfr. *idem* (pp. 333-377) e, contenuto nello stesso volume, Alessandro Zuccari. *Il cantiere pittorico della Biblioteca Sistina: i cicli di affreschi e alcuni progetti grafici*, in Massimo Ceresa. *La Biblioteca Vaticana tra Riforma cattolica, crescita delle collezioni e nuovo edificio (1535-1590)*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2012, pp. 379-418; sugli affreschi cfr. bibliografia in Paul Nelles. *Op. cit.*, pp. 440-441, nn. 1-2.

[64] Marco Buonocore. *Parole incise e dipinte: la storia della Vaticana attraverso le epigrafi*, in Claudia Montuschi (a cura di). *La Vaticana nel Seicento (1590-1700): una biblioteca di biblioteche.* Città del Vaticano: Biblioteca apostolica Vaticana, 2014, p. 711. Per l'attribuzione della *minatio*, cfr. *idem*, p. 714.

[65] Paul Nelles. *Op. cit.*, pp. 441-468.

[66] *Idem*, p. 445.

[67] *Idem*, pp. 445-446.

[68] *Idem*, p. 448; Federico Ranaldi. *Minuta riguardante l'affresco del salone sistino,* in Vittorio Frajese. *Il popolo Fanciullo: Silvio Antoniano e il sistema disciplinare della controriforma*. Milano: Franco Angeli, 1987, p. 128.

[69] Paul Nelles. *Op. cit.*, pp. 447-448. L'*Essemplare di XIIII lingue principalissime* costituisce un supplemento al coevo trattato dello stesso autore, Simone Verovio. *Il primo libro delli Essempli*. Roma: Nicolas van Aelst, 1587. Caratteri non latini erano stati già pubblicati nel 1545 e nel 1578 da Giovanni Battista Palatino ma differiscono rispetto agli alfabeti della Vaticana sia per caratteri,

lingua e modalità di rappresentazione, cfr. Paul Nelles. *Op. cit.*, p. 450.

[70] Paul Nelles. *Op. cit.*, pp. 455, 468.

[71] L'attività di scrittore dell'Orfei è datata «active July 1580 - 1 November 1608» nel contributo di Mitchell Brauner. *The Papal Chapel's Repertory of Lamentation Lessons Before and After the Council of Trent: Some Revisions and Clarifications*. Contributo in occasione del 83° Meeting annuale dell'*American Musicological Society*, Rochester Riverside Convention Center - Radisson and Hyatt Hotels, Rochester (New York), 9-12 November 2017, cfr. [http://ams-net.org/rochester/handouts/Brauner.pdf, consultazione 24 aprile 2018].

[72] Elena De Laurentis. *The Liturgical Codices of the Seventeenth-Century Papal Court and the Illuminated Manuscripts of Pope Urban VIII in Toledo (Spain)*, in Elena De Laurentiis, Emilia Anna Talamo, *The Lost Manuscripts from the Sistine Chapel*. Madrid: Biblioteca Nacional de España ; Dallas: Meadows Museum, SMU, pp. 29, 53.

[73] *Ibidem*; per le note di pagamento degli amanuensi della Cappella Giulia, cfr. José M. Llorens. *Le opere musicali della Cappella Giulia*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1971, v. 1: *Manoscritti e edizioni fino al '700*, pp. XII-XV.

[74] Domenico Massenzio. *Opera omnia*. Milano: Rugginenti, 2008, v. 1, pp. XXVI, XLIV, LXXX. La collezione fu allestita dal cardinale Marco Sittico Altemps.

[75] Øyvin Rannem. *Hva visste egentlig Morison?*, 2010, in *ACTA DIVRNA: Øyvin Rannems blogg om Romas bokstavkultur* [https://oyvinr.wordpress.com/2010/03/13/hva-visste-egentlig-morison/, consultazione 2 giugno 2018]; Franca Petrucci. *Giovanni Francesco Cresci*, in *Dizionario Biografico degli italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1984, v. 30 (Cosattini-Crispolto), p. 668-671; Andrea Arcangeli. *Op. cit.*, p. 11; per una bibliografia del Cresci e dei manuali di calligrafia coevi cfr. Alfred Forbes Johnson. *A catalogue of Italian writing-books of the sixteenth century*, «Signature», n.s., 10 (1950), pp. 22-48.

[76] James Mosley. *Radici (op. cit.)*, p. 44, n. 18.

[77] Marco Buonocore. *Dal codice al monumento (op. cit.)*, p. 216; Marco Buonocore. *Parole incise e dipinte (op. cit.)*, p. 714; cfr. introduzione di Armando Petrucci della riproduzione (1986) dell'opera di Luca Orfei. *Alfabeto delle maiuscole antiche romane (op. cit),* p. XI.

[78] Cfr. Armando Petrucci nell'introduzione di Luca Orfei. *Alfabeto (op. cit.)*, 1986, pp. XI e XIX, nota 14.

[79] Paul Nelles. *Op. cit.*, p. 451.

[80] Giuseppe Baini. *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina cappellano cantore ... detto il principe della musica*. Roma: dalla Societa Tipografica, 1828, v. 2, p. 153.

[81] *Idem*, p. 160.

[82] *Idem*, pp. 163-164.

[83] *Idem*, pp. 174-175. Lo stesso Clemente VIII si prodiga nella ricerca rivolgendosi al maestro *pro tempore*, il quale consigliò di rivolgersi al figlio di Giovanni Pierlugi da Palestrina, cfr. Jean Lionnet. *Palestrina e la Cappella Pontificia (op. cit.)*, p. 129.

[84] Giuseppe Baini. *Op. cit.*, pp. 226-227.

[85] *Idem*, pp. 228-229.

[86] *Idem*, pp. 256-258.

[87] Mitchell Brauner. *Op. cit.*

[88] Katelijne Schiltz, Bonnie J. Blackburn (a cura di). *Canons and canonic techniques, 14th-16th centuries : theory, practice, and reception history : proceedings of the International conference, Leuven, 4-6 October 2005*. Leuven, Dudley (Mass.): Peeters, 2007,
p. 353.

[89] Gaetano Ramacciotti. *Gli archivi della Reverenda Camera Apostolica : con inventario analitico-descrittivo dei registri camerali conservati nell'Archivio di Stato di Roma nel fondo Camerale primo*. Roma: Reverenda Camera Apostolica, 1961, p. 196.

[90] Jonathan Paul Couchman. *Musica nella cappella di palazzo Altemps a Roma*, in Renato Lefevre, Arnaldo Morelli (a cura di). *Musica e musicisti nel Lazio*. Roma: Gruppo culturale di Roma e del Lazio, F.lli Palombi, 1985, pp. 178, 180. La nota alla notizia (p. 178) rimanda alla tesi di laurea di Jonathan Paul Couchman. *The sacred music of Felice Anerio*, Univ. California, Los Angeles, forse rintracciabile nella successiva pubblicazione di Jonathan Paul Couchman.

*Felice Anerio's Music for the Church and for the Altemps Cappella*. Ann Arbor: UMI, 1989 [Diss., Ph.D., University of California, Los Angeles, 1989].

[91] Rispettivamente: Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Ott. Lat. 1872 cc. 29-167; Roma, Biblioteca Casanatense, Mss. 3218-3222. Newberry Library of Chicago, Case MS oversize Z 491 A468. Cfr. Fabrizio Bigotti. *Le composizioni strumentali 'sacre' di Giovanni Francesco Anerio, Gregorio Allegri, Giovanni Battista Organista e di anonimo nella biblioteca Altemps,* in *Atti del Congresso internazionale di musica sacra : in occasione del centenario di fondazione del PIMS : Roma, 26 maggio - 1 giugno 2011*. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2013, v. 2, p. 6, n. 14. Per la realizzazione dei cataloghi cfr. Alfredo Serrai. *La biblioteca altempsiana ovvero le raccolte librarie di Marco Sittico III e del nipote Giovanni Angelo Altemps*, Roma: Bulzoni, 2008.

[92] Enrico Celani. *I Cantori della Cappella Pontificia nei secoli XVI-XVIII*, in «Rivista musicale italiana», a. 14 (1907), pp 83-104, 752-790. La nota sull'Orfei è riportata a p. 762. Lo studio è basato sul manoscritto Corsiniano F. 6 (Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana): *Narrazione istorica dell'origine, progresso e privilegi della Pontificia Cappella con la serie degli antichi maestri e Cardinali protettori con Catalogo dei Cantori della medesima formato da Matteo Fornari Cantore dell'istessa Cappella l'anno 1749 sotto il glorioso pontificato del regnante Sommo Pontefice Benedetto XIV.*
Prima del Fornari, l'ingresso tra i cantori di Luca Orfei era già stato segnalato da Andrea Adami. *Osservazioni per ben regolare il coro de i cantori della Cappella Pontificia tanto nelle funzioni ordinarie, che straordinarie fatte da Andrea Adami da Bolsena tra gl'Arcadi Caricle Piseo Maestro della medesima Cappella, e benefiziato di S. Maria Maggiore sotto il glorioso pontificato di papa Clemente XI e dedicate alla Santità Sua*. Roma: Antonio De Rossi, 1711, p. 182.
La duplice carriera dell'Orfei (tenore e copista) viene evidenziata anche da Jean Lionnet, *Another Musical Medici Coat of Arms*, in «Early Music», Oxford University Press, XV, 1987, p. 520.

[93] Thomas Noel O'Reagan, nella sua tesi di dottorato ipotizza l'impiego di cantori in diversi registri: «Altos and tenors were sometimes interchanged, implying that they used the same voice and that the altos were not falsettists. For example, Luca Orfei and Ippolito Gambocci were moved permanently from alto to tenor in the Cappella Pontificia in 1594», cfr. Thomas Noel O'Reagan. *Sacred polychoral music in Rome 1575-1621*. Oxford: University of Oxford, 1988, v. 1, p. 75.
[94] Richard Sherr. *Luca Orfei [da Fano]*, in *Capsule Biographies of Papal Singers* [https://sophia.smith.edu/~rsherr/frmst1.htm, 16 maggio 2018].

[95] Giulio D'Amore, Maria Adelaide Morabito. *Gli esami di ammissione e i concorsi per la Cappella Sistina dallo spoglio dei Diari dei puntatori (1545-1607)*, in Francesco Luisi (a cura di). *Studi in onore di Giulio Cattin : 22 maggio 1989*. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo, 1990, pp. 193-195. L'ammissione dell'Orfei come cantante sopra numerario (7 giugno 1588) e la seguente regolarizzazione (2 agosto 1589) sono citate a p. 208 ( *Capp. Sist. Diari 16*, f. 29; *Capp. Sist. Diari 16*, f. 34v). Una schematica sintesi dell'organizzazione della Cappella Sistina è fornita da Jean Lionnet. *Una svolta nella storia del collegio dei cantori pontifici : il decreto del 22 giugno 1665 contro Orazio Benevolo ; origini e conseguenze*, in «Nuova rivista musicale italiana : bimestrale di cultura e informazione», a. 17, n. 1 (1983), pp. 72-103.

[96] Richard Sherr. *The Papal Choir During the Pontificates of Julius II to Sixtus V (1503-1590): an Institutional History and Biographical Dictionary*. Palestrina: Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2016, p. 274.
La sottoscrizione «Clericus Fanensis Diocesis» rimanda ad un'ordinazione presso la comunità fanese. Il più antico registro *Ordinatorum* conservato nell'Archivio Curia Vescovile (Archivio Storico Diocesano di Fano) è però cronologicamente successivo all'eventuale tonsura dell'Orfei che, per tale lacuna documentaria, potrebbe essere avvenuta anche a Roma.
La "formula" di concedere la cotta ai chierici cantori è attestata con tale frequenza da sembrare parte dell'accettazione ufficiale nella Cappella. Ad esempio nel 1577 il puntatore - l'incaricato di tenere aggiornati i libri della Cappella - registra che «magister cappelle dedit illi [Giovanni Maria Nanino] cottam ed admissus fuit», cfr. Giulio D'Amore, Maria Adelaide Morabito. *Op. cit.*, p. 204.

[97] Claudio Annibaldi. *L'ultimo viaggio dei «Musici di Nostro Signore» : Per una rifondazione della storiografia della Cappella pontificia fra Cinque e Seicento*, in Franco Piperno et al. (a cura di). *Cappelle musicali fra Corte, Stato e Chiesa nell'Italia del Rinascimento*. Firenze: Olschki, 2007, Olschki, Florence 2007, pp. 285-316.

[98] *Idem*, p. 290.

[99] Le tappe del viaggio sono menzionate nella sezione *De itineribus Romanorum Pontificum a Sixto IV ad Benedictum XIV P.O.M.* pubblicata in Giovanni Battista Gattico. *Acta selecta caeremonialia sanctae Romanae ecclesiae ex variis mss. codicibus et diariis saeculi XV XVI XVII aucta et illustrata pluribus aliis monumentis nondum editis collectore P.D. Joanne Baptista Gattico*. Roma: eredi Giovanni Lorenzo Barbiellini, 1753.
[100] Richard Joseph Schuler. *The life and liturgical works of Giovanni Maria Nanino (1545-1607)*. Ph. D. University of Minnesota, 1963, p. 64; Romolo

Giraldi. *Giovanni Maria Nanino*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1934, v. XXIV (Mu-Nove), p. 198.

[101] Pur non essendo citato l'Orfei tra gli scrittori e i cantori attivi nella Cappella Giulia, si rimanda per uno studio accurato sulle modalità di realizzazione dei codici, fornitura di materiali, prezzi delle prestazioni per l'attività di copiatura in epoca sistina a Giancarlo Rostirolla. *Musica e musicisti nella basilica di San Pietro : cinque secoli di storia della Cappella Giulia*. [Città del Vaticano]: Edizioni Capitolo Vaticano, 2014.
Per quanto riguarda la regolamentazione delle prestazioni dei cantori pontifici, esistevano norme rigide che vietavano, all'epoca dell'attività di Luca Orfei, l'iscrizione al Sodalizio dei musici di Roma. Si deve supporre, anche in mancanza di documentazione comprovante prestazioni musicali del fanese, che Orfei fosse impiegato presso la Cappella Altemps solo come copista di codici, cfr Jean Lionnet. *Una svolta nella storia del collegio dei cantori pontifici (op. cit.)*, pp. 74-76 e relativa bibliografia.

[102] Gallese, Archivio Altemps, ms. 87, Cassa 1606-1609, c. 31v, citato in Jonathan Paul Couchman. *Musica (op. cit)*, p. 175, n. 20.

[103] Richard Sherr. *The Papal Choir (op. cit.)*, p. 274; Elena De Laurentiis. *Op. cit.*, p. 29; José M. Llorens. *Le opere musicali (op. cit)*, p. XIII n. 21. La data di morte di Luca Orfei è condivisa dai maggiori studiosi dei cantori pontifici del XVI secolo (José M. Llorens, Jean Lionnet, Richard Sherr). La notizia è verosimilmente desunta dai diari sistini, in particolare *Capp. Sist. Diari 28*, f. 59 presenta la notizia dell'ingresso di Giuseppe Antonelli come scrittore della Cappella in sostituzione di Luca Orfei. La notizia del decesso è probabilmente contenuta nel medesimo codice.

APPENDICE

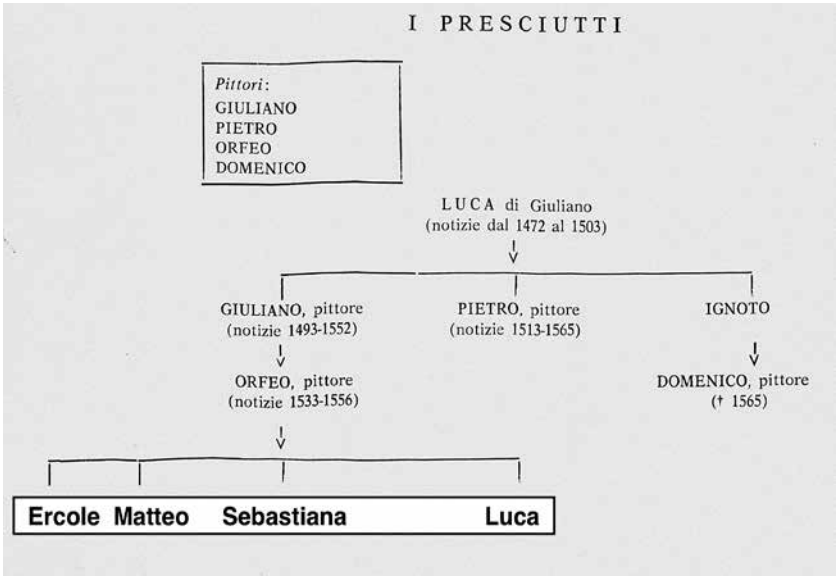
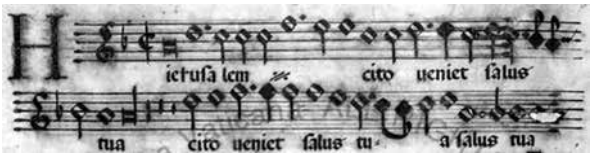
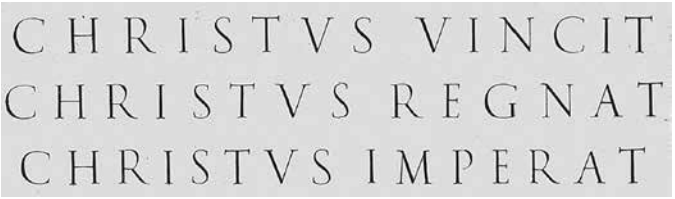
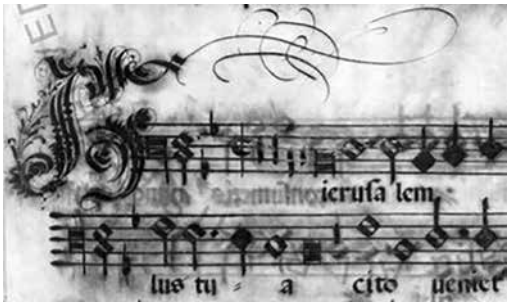


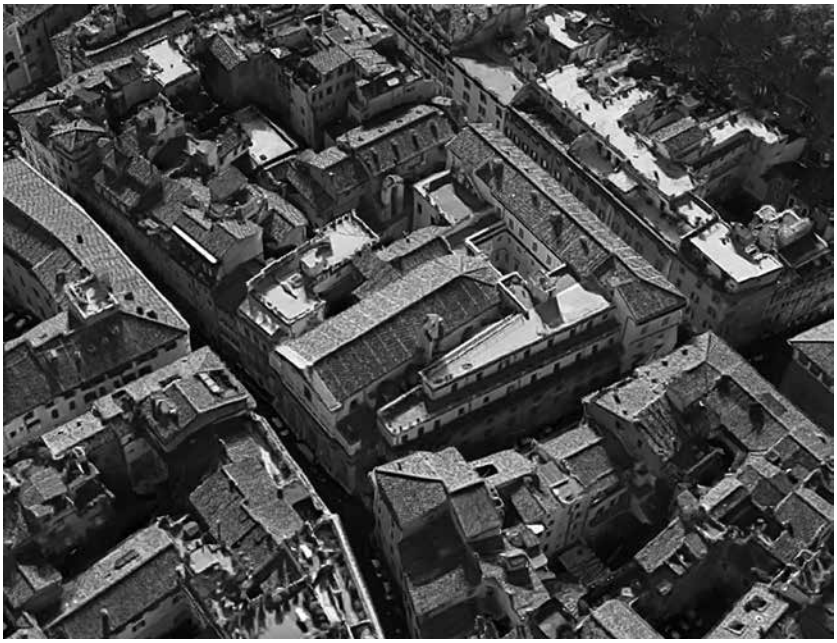

Fig. 1 - Integrazione della ricostruzione della famiglia Presciutti proposta da Luigi Servolini. *Le famiglie di pittori fanesi del Cinquecento : Morganti, Presciutti*. Milano: Edizioni del Liocorno, 1960.



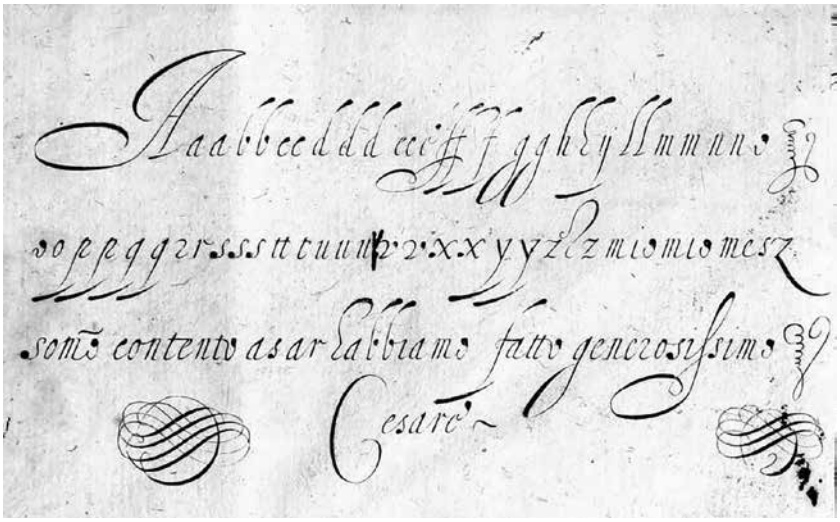



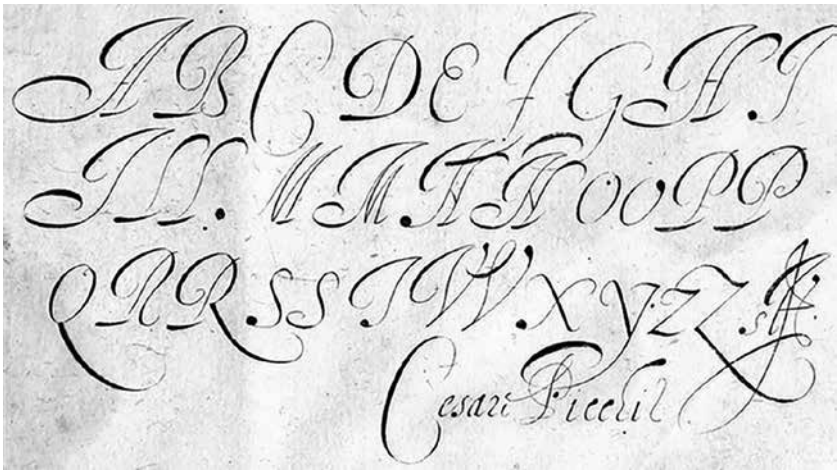



Figg. 2-3-4-5 - Comparazione tra caratteri manoscritti di Francesco Orfei, *Capp. Sist. 29*, c. 15v (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana), ©2018 Biblioteca Apostolica Vaticana; Luca Orfei. *Varie inscrittioni [...]*. [Roma]: snt, 1589? (Fano, Biblioteca Federiciana).



Figg. 6-7 - Chiesa di Monserrato e complesso attorno Torre Savella (Roma).





Figg. 8-9 - Cesare Picchi. *Libro primo di cancellaresche corsiue.* Roma: Giovanni Battista Rossi, 1609.

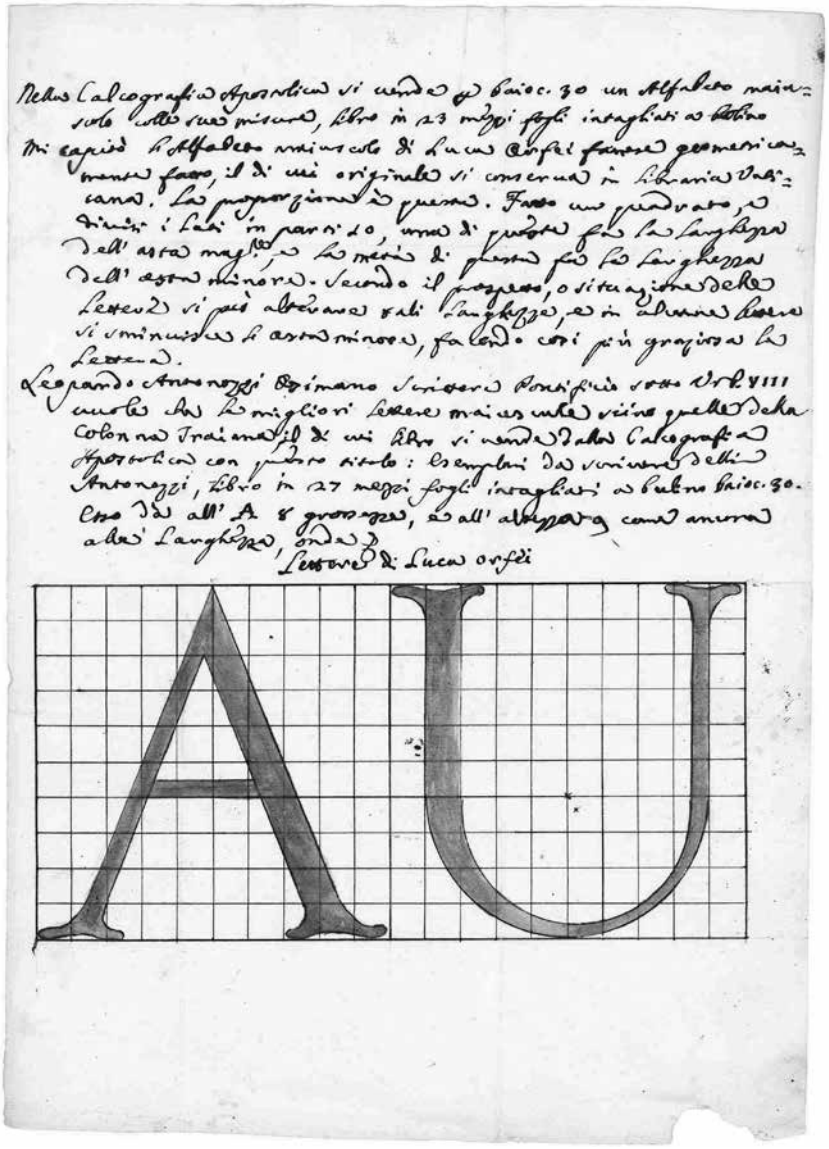


Fig. 10 - *Memorie diverse riguardanti la Storia di Fano*. *Ms. Amiani 40/12* (Fano, Biblioteca Federiciana).

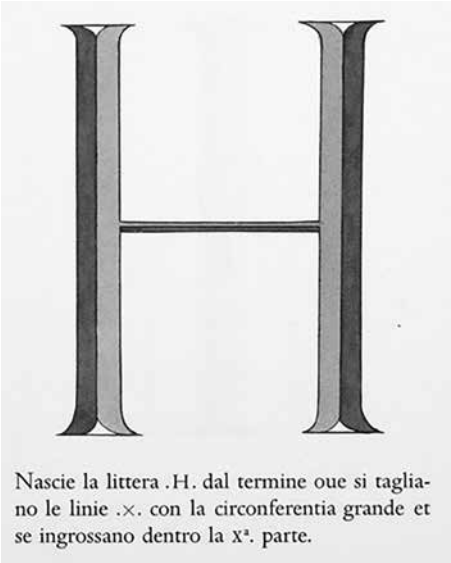



Fig. 11 - Felice Feliciano. *Alphabetum Romanum*. Verona: Bodoni, 1960.

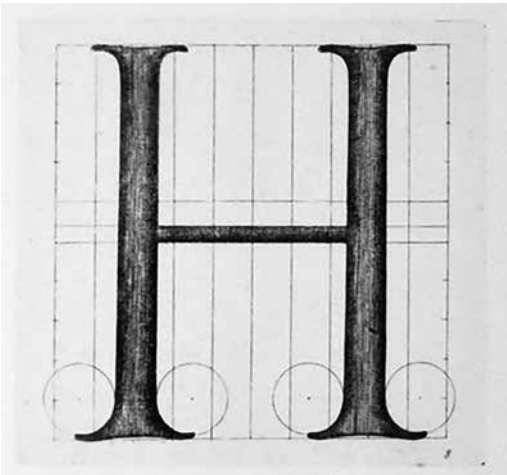
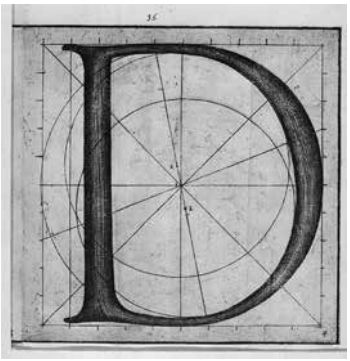
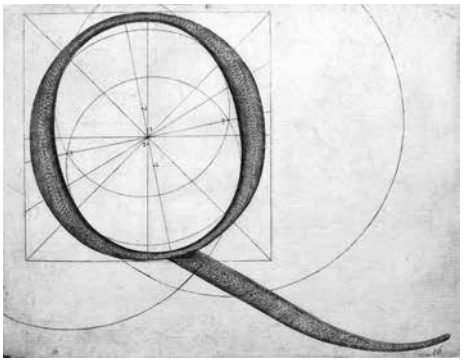


Fig. 12 - Luca Orfei. *Alfabeto delle maiuscole antiche romane.* Milano: Il Polifilo, 1986.





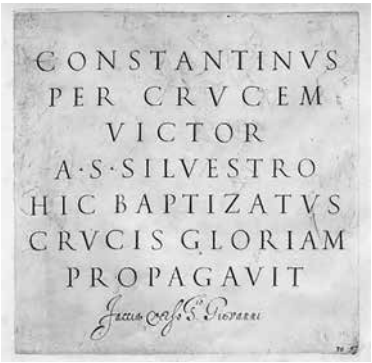
Figg. 13-14-15 - Luca Orfei. *Alfabeto delle maiuscole antiche rom. [...]*. Roma: all'insegna del Luppo in Parione, 1586/1587.

Fig. 16 - Domenico Fontana. *Della trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabriche di nostro signore papa Sisto 5. fatte dal cavallier Domenico Fontana architetto di sua santita*. Roma: Domenico Basa, 1590.

Figg. 17-18-19 - Piazza San Pietro e Obelisco Vaticano (Città del Vaticano).

Figg. 20-21 - Luca Orfei. *Varie inscrittioni [...]*. [Roma]: snt, 1589? (Fano, Biblioteca Federiciana).

Figg. 22-23 - Piazza San Giovanni in Laterano e iscrizione Obelisco Lateranense (Roma).



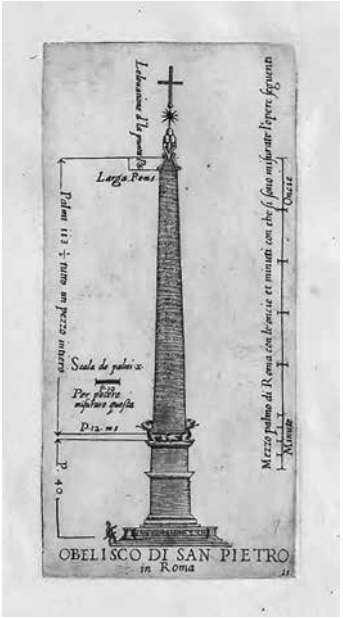
Figg. 24-25 - Luca Orfei. *Varie inscrittioni [...]*. [Roma]: all'insegna del Lupo in Parione, 1589? (Wrocław, Ossolineum).

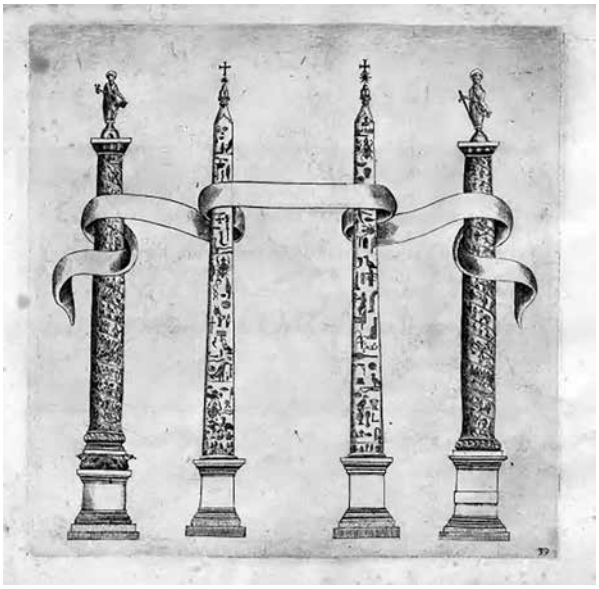
Fig. 26 - Fontana dell'Acqua Felice (Roma, Piazza San Bernardo).

Fig. 27 - Luca Orfei. *Varie inscrittioni [...]*. [Roma]: snt, 1589? (Fano, Biblioteca Federiciana).

Fig. 28 - Luca Orfei. *Varie inscrittioni [...]*. [Roma]: snt, 1589? (Fano, Biblioteca Federiciana).

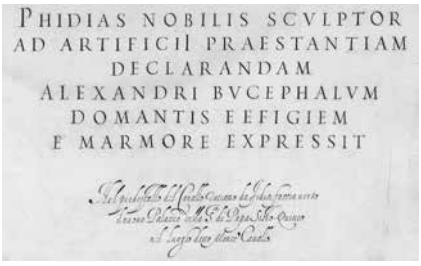
Fig. 29 - Luca Orfei. *Varie inscrittioni [...]*. Roma: all'insegna del Lupo in Parione, 1589? (Wrocław, Ossolineum).

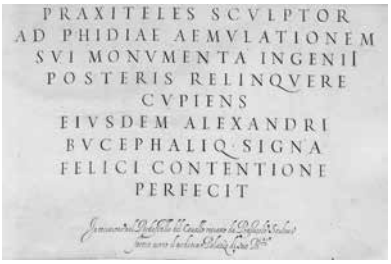


Figg. 30-31 - Alzati di obelischi e colonne, Luca Orfei. *Varie inscrittioni [...]*. [Roma]: all'insegna del Lupo in Parione, 1589? (Wrocław, Ossolineum).

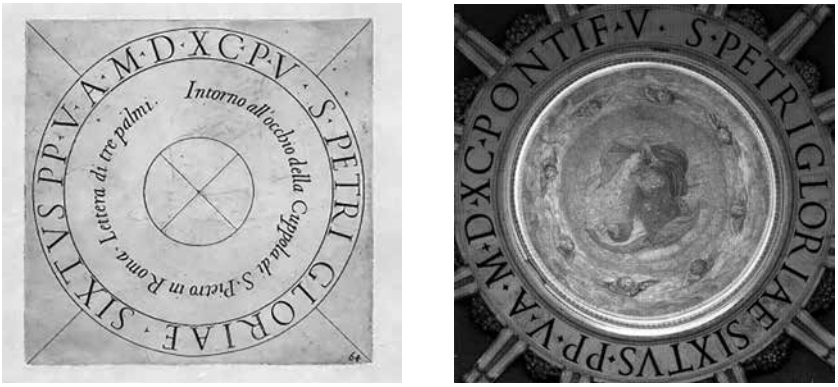
Fig. 32 - Giovanni Battista Piranesi. *Veduta della Piazza di Monte Cavallo*, 1750 ca.



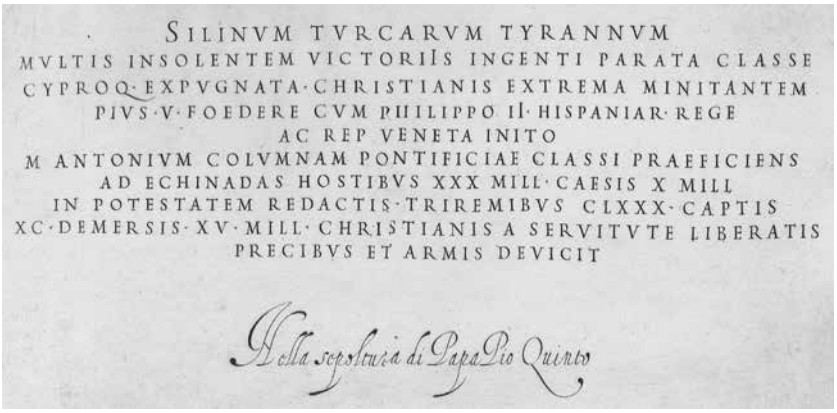




Figg. 33-34 - Progetto o riproduzione delle iscrizioni per la Fontana dei Dioscuri, Luca Orfei. *Varie inscrittioni [...]*. [Roma]: snt, 1589? (Fano, Biblioteca Federiciana).

Fig. 35 - Occhiello della cupola della basilica di San Pietro (Città del Vaticano).




Figg. 36-37 - Luca Orfei. *Varie inscrittioni.* Roma: all'insegna del Lupo in Parione, 1589? (Wrocław, Ossolineum); dettaglio dell'occhiello della cupola della basilica di San Pietro (Città del Vaticano).


SILINVM TVRCARVM TYRANNVM
MVLTIS INSOLENTEM VICTORIIS INGENTI PARATA CLASSE
CYPRO·EXPVGNATA·CHRISTIANIS EXTREMA MINITANTEM
PIVS·V·FOEDERE CVM PHILIPPO II·HISPANIAR·REGE
AC REP VENETA INITO
M ANTONIVM COLVMNAM PONTIFICIAE CLASSI PRAEFICIENS
AD ECHINADAS HOSTIBVS XXX MILL·CAESIS X MILL
IN POTESTATEM REDACTIS·TRIREMIBVS CLXXX·CAPTIS
XC·DEMERSIS·XV·MILL·CHRISTIANIS A SERVITVTE LIBERATIS
PRECIBVS ET ARMIS DEVICIT
Nella sepoltura di Papa Pio Quinto

Figg. 38-39 - Monumento funebre di Pio V (Roma, basilica di Santa Maria Maggiore); tavola relativa all'iscrizione della lapide posta in secondo piano nell'immagine fotografica, Luca Orfei. *Varie inscrittioni [...]*. [Roma]: snt, 1589? (Biblioteca Federiciana, Fano).

Fig. 40 - Gian Lorenzo Bernini. Monumento funebre di Urbano VIII, 1628 (Città del Vaticano, basilica di San Pietro).

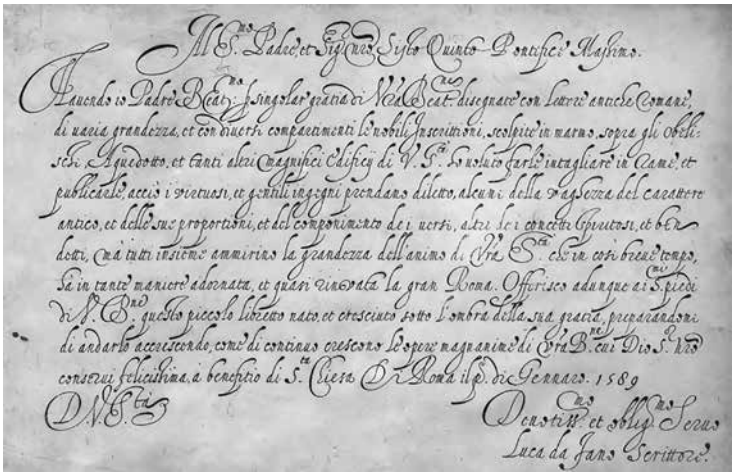
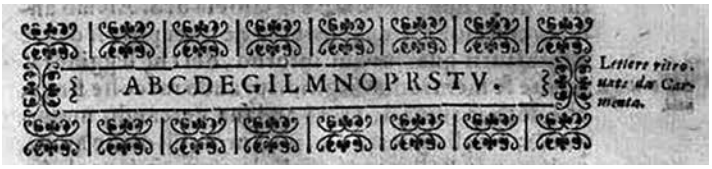


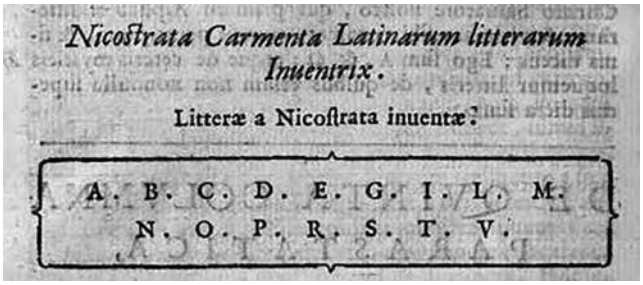
Fig. 41 - Lettera dedicatoria, Luca Orfei. *Varie inscrittioni [...]*. [Roma]: all'insegna del Lupo in Parione, 1589? (Wrocław, Ossolineum).

Fig. 42 - Salone Sistino (Città del Vaticano).

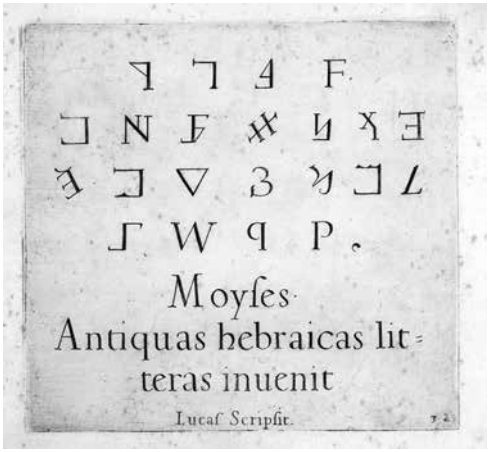
Fig. 43 - Luca Orfei. *De caracterum et litterarum inventoribus [...] liber.* Roma: in vico Pariones sub signo Lupi, [1616?] (Basilea, Universitätsbibliothek).

Figg. 44-45 - Cesare Tonelli. Inventori dei caratteri (Nicostrata, caratteri latini), 1587? (Città del Vaticano, Salone Sistino); Luca Orfei. *De caracterum et litterarum inventoribus [...] liber.* Roma: in vico Pariones sub signo Lupi, [1616?] (Basilea, Universitätsbibliothek).

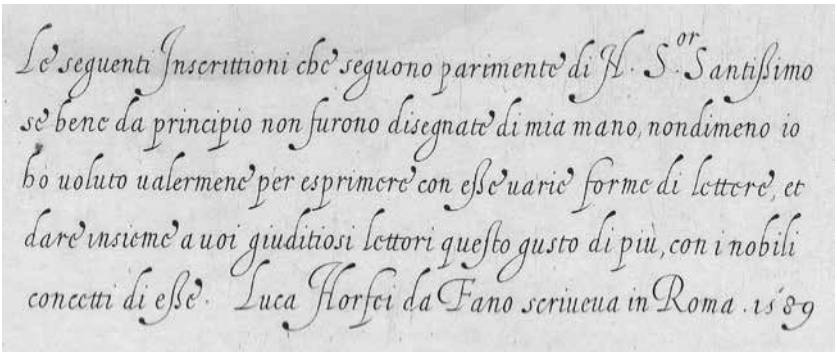


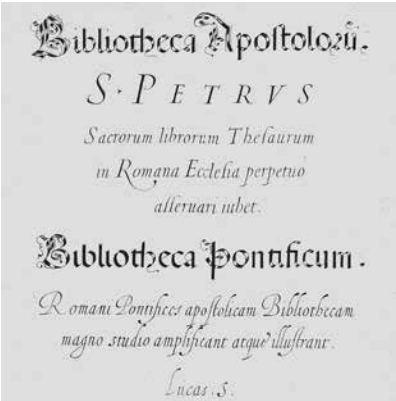



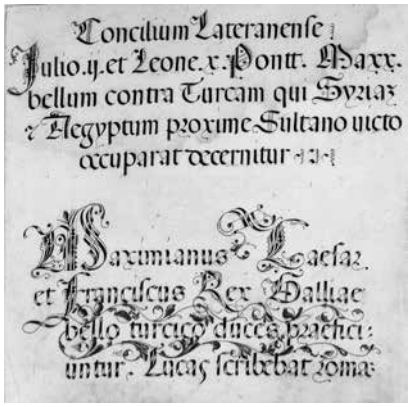

Figg. 46-47 - Muzio Pansa. *Della Libraria Vaticana ragionamenti di Mutio Pansa diuisi in quattro parti*. Roma: Giovanni Martinelli, 1590; Angelo Rocca. *Bibliotheca Apostolica Vaticana a Sixto V pont. max. in splendidiorem, commodioremq. locum translata, et a fratre Angelo Roccha a Camerino*. Roma: Stamperia Vaticana, 1591.

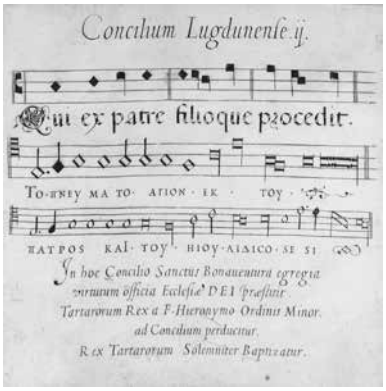



Figg. 48-49 - Angelo Righi. Inventori dei caratteri (Mosè, caratteri "antichi ebraici"), 1587? (Città del Vaticano, Salone Sistino); Luca Orfei. *De caracterum et litterarum inventoribus [...] liber.* Roma: in vico Pariones sub signo Lupi, [1616?] (Basilea, Universitätsbibliothek).


Le seguenti Inscrittioni che seguono parimente di N. S.or Santissimo se bene da principio non furono disegnate di mia mano, nondimeno io ho uoluto ualermene per esprimere con esse uarie forme di lettere, et dare insieme a uoi giuditiosi lettori questo gusto di più, con i nobili concetti di esse. Luca Horfei da Fano scriueua in Roma. 1589


Bibliotheca Apostolorũ.
S. PETRVS
Sacrorum librorum Thesaurum
in Romana Ecclesia perpetuo
asseruari iubet.
Bibliotheca Pontificum.
Romani Pontifices apostolicam Bibliothecam
magno studio amplificant atque illustrant.
Lucas. 5.


Concilium Lateranense
Julio.y.et Leone.x.Pontt. Maxx.
bellum contra Turcam qui Syriam
et Aegyptum proxime Sultano uicto
occuparat decernitur
Maximianus Caesar
et Franciscus Rex Galliae
bello turcico ducces praeficiuntur. Lucas scribebat Roma


Concilium Lugdunense.ij.
Qui ex patre filioque procedit.
ΤΟ-ΠΝΕΥ ΜΑ ΤΟ· ΑΓΙΟΝ · ΕΚ · ΤΟΥ ·
ΠΑΤΡΟΣ ΚΑΙ· ΤΟΥ · ΥΙΟΥ·ΑΙΔΙΟ·ΣΕ ΣΙ
In hoc Concilio Sanctus Bonauentura egregia
seruitium officia Ecclesiae DEI praestitit.
Tartarorum Rex a F. Hieronymo Ordinis Minor.
ad Concilium perducitur.
Rex Tartarorum Solemniter Baptizatur.

Isis Regina
Aegyptiarum Litterarum
inuentrix.
Lucas Scribeb.

Figg. 50-51-52-53-54 - Didascalia in corsivo, riproduzioni a stampa di alcune iscrizione dei Concili e alfabeto egizio, Luca Orfei. *Varie inscrittioni [...]*. [Roma]: snt, 1589? (Fano, Biblioteca Federiciana).

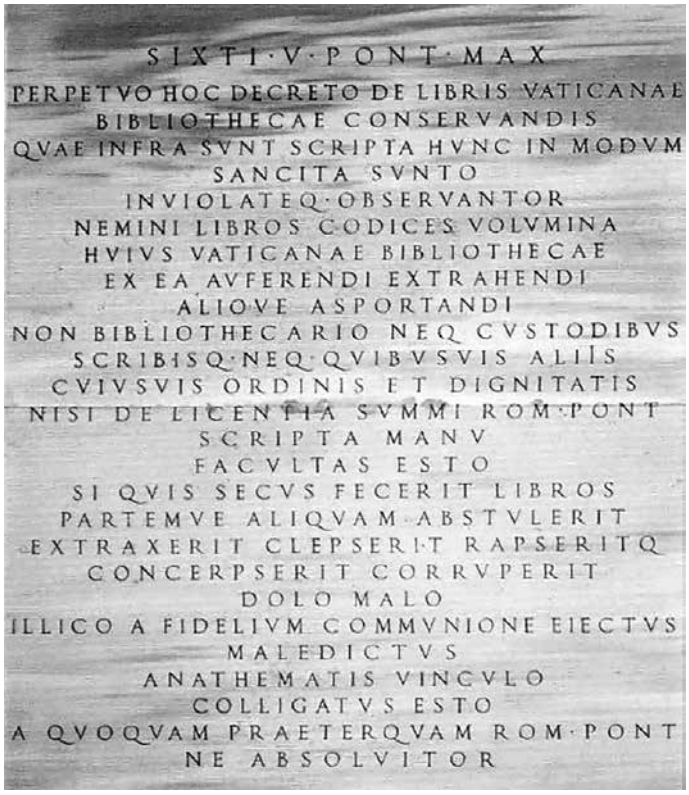



Fig. 55 - Luca Orfei, *Minatio*, 1586/1587 (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana).

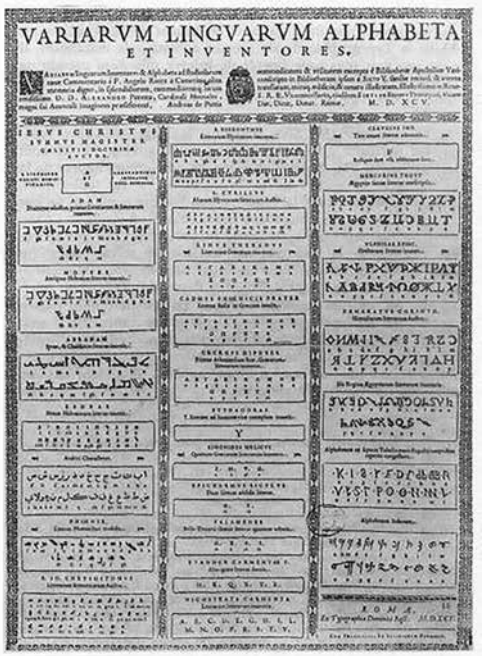
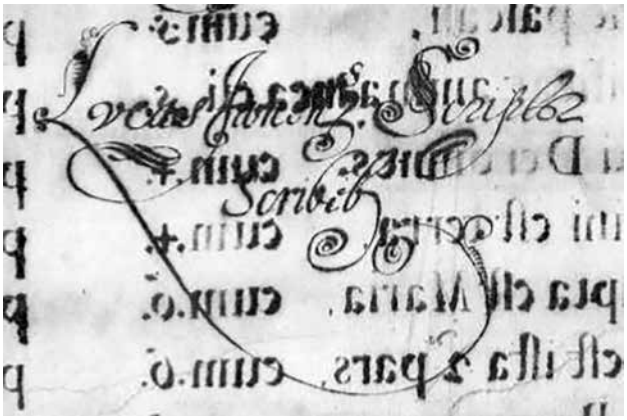



Fig. 56 - Caratteri della Tipografia Vaticana diretta da Domenico Basa, manifesto composto da Angelo Rocca. *Variarum linguarum alphabeta et inventores ...excerpta è Bibliothecae Apostolicae Vaticanae Commentario à F. Angelo Rocca à Camerino*. Roma: Domenico Basa, 1595; Simone Verovio. *Il primo libro delli essempi di Simone Verouio*. Roma: snt, 1587.

Fig. 57 - Simone Verovio. *Il primo libro delli essempi di Simone Verouio*. Roma: snt, 1587.



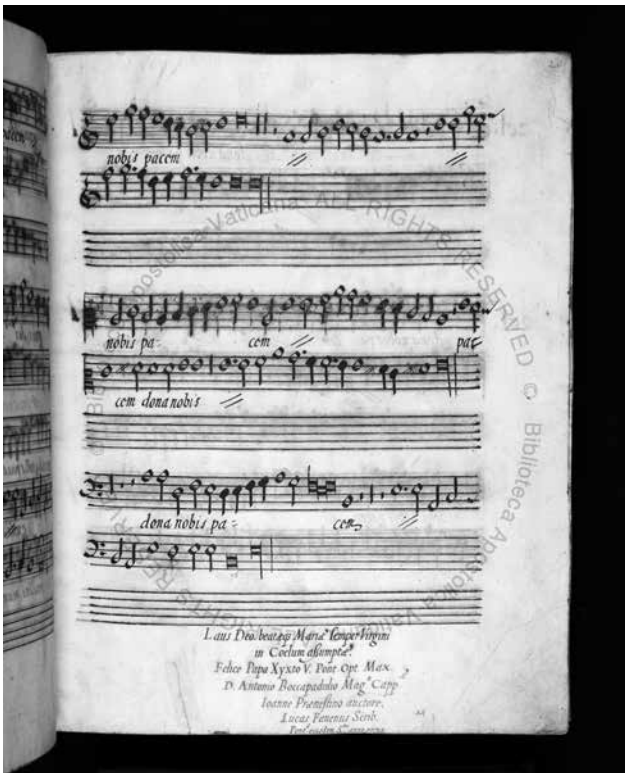
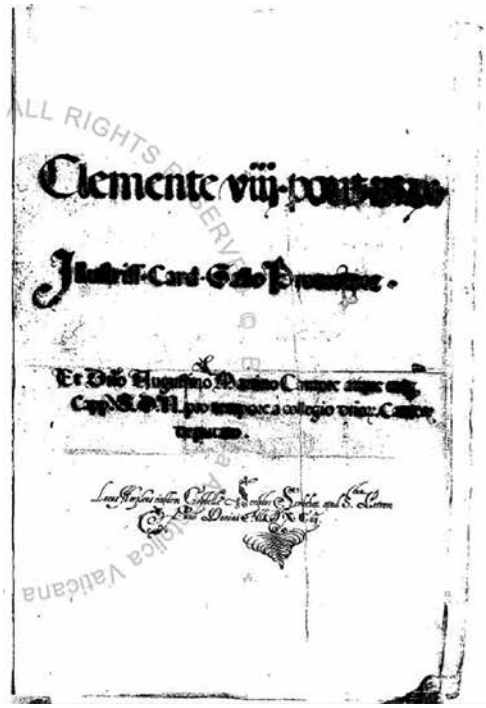



Fig. 58-59 - Attribuzione di responsabilità antecedente l'indice del codice e sottoscrizione di Luca Orfei, *Capp. Sist. 76,* c. 2v e c. 24r (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana), © 2018 Biblioteca Apostolica Vaticana.



Figg. 60-61 - Sottoscrizione di Luca Orfei e dettaglio del frontespizio, *Capp. Sist. 30*, c. 1r (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana), © 2018 Biblioteca Apostolica Vaticana.

# Abitare la Fabbrica Federiciana

*Valentina Radi*

Il contributo di ricostruzione, ricomposizione e rilettura di frammenti storici della Fabbrica Federiciana è l'occasione di approfondire il racconto di conoscenza architettonica dell'ex convento degli abati filippini in Fano, per comprendere nel tempo la qualità e le caratteristiche degli ambienti di vita dei religiosi fino l'800 e degli studiosi negli ultimi secoli.

Opportunità di rielaborare e sistematizzare, contenuti conosciuti ed inediti a favore dell'edificio che ospita l'istituzione bibliotecaria pubblica della città, seguendo la traccia delle due conferenze pubbliche svolte sul tema: *Il Federici e l'Accademia degli Scomposti: Fra Mito e Storia*[1] *e Ricostruzione, Architettura, Filippo Neri Fano*[2].

In particolare, sarà riportata l'attenzione verso la:

- Ricomposizione e rilettura, attraverso il disegno, le testimonianze grafiche e documentali, della morfologia e tipologia del complesso edilizio federiciano e dell'assetto urbano dell'isolato in cui s'inserisce, per comprenderne lo sviluppo rispetto la città.

- Conoscenza del luogo in cui vivevano gli abati filippini, uomini di chiesa e di cultura, le cui prassi quotidiane di vita gli consentivano di essere liberi nel frequentare i luoghi della città ed evangelizzare in mezzo al popolo, con opportunità di interagire vita religiosa e vita laica anche all'interno del loro convento.

Il *complesso federiciano* si configura come l'edificio *custode*, della chiesa barocca di San Pietro in Valle, luogo in cui attualmente si

conserva il più prezioso, antico ed ampio patrimonio librario e documentale della città di Fano, istituito dall'abate Domenico Federici, da cui la biblioteca prende nome.

Patrimonio accresciuto fino ad oggi per merito delle successive direzioni private e pubbliche e le donazioni, di testi e documenti storici antichi, anche da parte di prestigiose famiglie nobili della città.

Ricchezza conosciuta a scala internazionale, per la presenza di antichissimi ed unici volumi e per l'ampia emeroteca. Complesso in cui oggi ha sede anche l'Archivio di Stato di Fano, e nella parte terminale dell'isolato, in un edificio autonomo, risiede il corpo di Polizia Municipale.

Si compie un nuovo passo, nella autonoma ricostruzione, storica, filologica, architettonica e grafica del complesso federiciano anch'esso appartenente al patrimonio architettonico di palazzi del centro storico della città di Fano.

Basilare guida e bacino d'informazione, il capitolo "*Spigolature d'archivio*" di Giuseppina Tombari Boiani[3], pubblicato nel volume "*La Chiesa di San Pietro in Valle a Fano*" a cura di Gianni Volpe, edito dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Fano nell'anno 2013. Insieme ai documenti fotografici conservati nella Biblioteca Federiciana di Fano (fig. 1).

*Introduzione*

Parlare dell'edificio federiciano significa iniziare a comprendere come si sia strutturato e modificato, in questi ultimi quattro secoli, l'intero spazio urbano in cui esso s'inserisce, rispetto lo sviluppo della città. Come in un appassionante giallo, si riorganizzano frammenti documentali scritti e grafici, già ritrovati, che diventano indizi in grado di indurci alla comprensione dell'accessibilità,

funzionamento e vita in questo luogo.

L'isolato urbano oggi è cinto a nord-ovest dalle mura rinascimentali ed ha uno sviluppo longitudinale, orientato in direzione sud-ovest, nord-est. La sua genesi si ha per mezzo dall'espansione in direzione nord-est del nucleo romano della città verso il mare.

Si evidenzia infatti come la sua attuale morfologia sia attraversata in posizione mediana dalle antiche mura augustee, secondo la ricostruzione planimetrica del centro storico elaborata dal Prof. Luciano De Sanctis, utilizzata per rappresentare il percorso del sistema fognario dell'epoca. Documento in cui si evince come un tratto delle condutture del sistema fognario romano raggiunge l'isolato sul fronte sud-ovest per poi interrompersi (fig. 2)[4].

La forma quadrangolare allungata si rivolge a sud-ovest verso Via Nolfi, in cui si trovano distinti la soglia d'ingresso principale all'edificio religioso e attigua quella della saletta espositiva, già oratorio piccolo. Mentre lungo lo sviluppo del fronte longitudinale a sud-est prospiciente Via Castracane, si trovano separati l'ingresso alla biblioteca sul giardino e sulla strada quello dell'Archivio di Stato. Il lato nord-ovest è rivolto su Via Forestieri in cui si trova un ingresso secondario. A nord-est, la sede della Polizia Municipale è la zona più chiusa e confinata, orientata verso Via Mura Malatestiane.

*Sviluppo urbano*

La prima testimonianza grafica attendibile è la raffigurazione del Blavius del 1663 che nello spazio di isolato al n° 34 disegna la presenza di una chiesa con campanile e un sistema costruito composto da case a due piani con pertinenze e/o spazi aperti, articolati su differenti altezze e profondità (fig. 3). Si leggono in particolare sette edifici con coperture a falde a padiglione. Complessi lineari, posti in direzioni perpendicolari fra loro,

ed ordinati all'interno dello spazio urbano, con suddivisioni simmetriche a schiera. Sul primo livello si graficizzano le porte d'ingresso e al secondo le finestre.

In prossimità dell'edificio religioso sono addossati due di questi complessi lineari di residenze, probabilmente già canonica, a proseguire, costruzioni alternate ad ampi spazi liberi, a descrivere una composizione frammentata, derivata dall'estensione della città verso le mura a ridosso del mare, in prossimità di Porta Marina, luogo di attracco navale e scambio mercantile.

La chiesetta originaria diventa nucleo di partenza nella costituzione della porzione di città oggetto d'interesse. Edificio religioso già eretto dal 778 e denominato di S. Pietro Apostolo, poi in Valle, proprio in ragione delle caratteristiche morfologiche del luogo in cui risiede.

Ambito urbano e luogo religioso presso cui i monaci inizieranno ad operare la loro attività di carità e cura dello spirito e dove si trovavano già alcune delle loro case di proprietà.

Della prima chiesa si diceva: "*Ella è la stessa che fu poi incorporata nella Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri*"[5]. Complesso composto da canonica e chiesa a due altari l'uno di Sant'Andrea e l'altro di Santa Maria, in cui si insedierà solennemente il primo Oratorio di San Filippo Neri della vicaria, verso il quale per la prima volta, nel 1604, viene elargita una donazione in perpetuo da parte di Papa Clemente VIII ai chierici secolari. L'Oratorio di San Pietro in Valle "*Ora eretta come Congregazione e Oratorio chiamato di Roma*"[6] prende ufficialmente vita nella città.

In occasione dell'atto di bolla pontificia di Papa Paolo V del 6 settembre 1607[7] che testimonia la presenza ufficiale della congregazione, si inizia a riflettere sull'edificio religioso e le case oratoriane. La chiesa appare sempre più inadeguata

con il trascorrere del tempo ad ospitare una così importante congregazione religiosa, e vi è l'esigenza di strutturare i luoghi di vita privata degli oratoriani, come testimonia il Ligi quando afferma che i primi chierici vivevano modestamente "*in angusta casa, officiando in piccola chiesa*".

Il riferimento per iniziare il programma di rinnovamento saranno i beni lasciati ai padri dalla bolla papale del 6 settembre a cui si uniranno gli investimenti privati della congregazione e delle famiglie nobili da cui provengono i singoli oratoriani.

Nel 1608 Andriano Negusanti sostiene la proposta di realizzare una nuova chiesa più grande per i filippini dando loro sostegno, in ragione delle numerose opere pie già elargite. Affinché possano rendere migliore l'onorare a Dio e ai suoi santi apostoli Pietro e Paolo.

In riferimento alle abitazioni sono annotate le descrizioni delle prime residenze di proprietà degli oratoriani attraverso atti notarili. Il primo è del 25 novembre 1623 in cui si testimonia la presenza di case già abitate da presbiteri della congregazione e che vengono acquistate a favore della stessa da parte del Padre oratoriano Girolamo Gabrielli.

> […] *il Padre Girolamo Gabrielli dichiara al notaio che tutto il denaro occorso per l'acquisto delle case da lui comperate dagli eredi di Galeotto Forestieri e delle altre case annesse, dove al presente i presbiteri abitano […] è suo proprio, speso amore Dei a beneficio della Congregazione e con la volontà di non ricevere nulla in cambio. Il Gabrielli, inoltre, dichiara di rinunciare ad ogni diritto che potesse derivargli e ribadisce di avere fatto tutto ciò amore Dei verso la chiesa e la Congregazione dei presbiteri per la salvezza della sua anima* […][8].

A cui segue la notizia, d'addizione al patrimonio, della casa di Latino Negusanti, in data del 4 aprile 1626, di cui se ne descrivono le caratteristiche degli spazi di servizio e la collocazione rispetto le proprietà adiacenti.

*[...] La Congregazione si aggiudica una casa di Latino Negusanti, ben comoda, con cantina e orto, vicina la Congregazione mediante la strada, tra le case di Pandolfo Torelli e di Bernardino Borgarucci [...]*[9].

Segue la notizia che il 21 febbraio 1629 i nobili Antonio Galassi e Vincenzo Nolfi a nome del fratello Francesco vendono, per 1100 scudi, una loro casa murata con cortile e pertinenze nella contrada di San Pietro, al rettore della Congregazione Giuseppe Speranza. Proprietà confinante proprio con i beni della congregazione[10].

Contestualmente si era attivi nella costruzione della nuova chiesa, dal 1613. Nel 1629 durante i lavori si dovette comprare la casa del sig.Galassi annessa alla piccola abitazione per avere delle stanze più comode per gli abati e favorire i lavori nell'oratorio sul retro.

Anche il Maestro Paolo Zaffini, lapicidarius fanese, l'11 aprile del 1661, vende alla congregazione una casa murata, posta nella contrada di San Pietro vicino ai beni della chiesa e davanti alla via pubblica[11].

Come Don Giovan Andrea Sciamanna che stipula la compravendita con il rettore dell'Oratorio, padre Luigi Ficeni, il 13 luglio 1661 per una casa in detta contrada[12].

Quanto descritto ci dimostra come la casa degli oratoriani si origina e consolida in termini edilizi, in prossimità dell'edificio religioso. L'impostazione densa e strutturata che raggiungerà, si compone nel tempo per addizione di moduli di base edilizia, come testimonia il Glavius. Impostazione che risolve la principale necessità organizzativa, di continuità di connessione fra casa degli abati, edificio religioso e suoi annessi.

Spazi che inizialmente ospitavano fino a 7 persone e successivamente fino ad una comunità di 20 abati.

Ma questo è solo l'inizio, di un programma edilizio che diventerà la complessa struttura architettonica leggibile nel catasto pontificio del 1873. In esso infatti si delinea un isolato molto compatto e morfologicamente definito i cui tratti sono molto vicini alla cofnigurazione odierna. Un densificarsi e consolidarsi del complesso che sarà documento anche alla fine del 1700.

Isolato urbano che, come raffigurato nel 1873, si presenta con uno sviluppo lineare e continuo di circa 94,00 ml caratterizzato da una tipologia a corte multipla. Nella planimetria si legge una piccola corte o chiostro di circa 8,80 per ml 7,50 ml e una più grande corte in direzione est di circa 16,70 ml per 19,70 ml. La prima corte di affaccio delle stanze private [dove oggi si trovano gli spazi di archivio di biblioteca] e spazi si servizio, mentre la seconda luogo vivibile all'esterno, già dedicato alla vita di comunità, probabilmente adibito a orto.

Emergono due edifici religiosi, la pianta della nuova chiesa di San Pietro in Valle [CI] e il primo e più grande oratorio [CH]. Da ovest i fabbricati sono la chiesa, il complesso dedicato alla vita privata degli abati ed il loro oratorio principale, identificato al n° 1218 le stanze ed un quarto componente al n° 1219. Struttura di isolato che tende ad aprirsi sempre più verso est, seguendo il sorgere del sole e la presenza del mare, mentre molto compatto e chiuso ad ovest in prossimità della chiesa. L'organizzazione planimetrica lascia intuire una differenza volumetrica in termini di altezze fra i fabbricati, una differente destinazione d'uso e livelli di privacy degli ambienti pubblici e privati, religiosi e di vita. Qualità dovuta alla porosità d'impostazione dell'impianto urbano architettonico.

Configurazione che permarrà con probabilità fino i primi decenni del '900. Seguirà la formazione dell'attuale corte e principale soglia d'ingresso e nel 1970 la sostituzione di una parte del complesso ex oratorio biblioteca, con la realizzazione di un nuovo corpo di fabbrica destinata ad archivio (figg. 6-7).

*Edificio federiciano*

Dopo il grande isolato edilizio è necessario scendere a più piccola scala focalizzando l'attenzione sulle singole componenti architettoniche delle abitazioni per capirne la loro struttura compositiva, tipologica e conoscere la funzionalità di ogni parte rispetto la complessità ed articolazione dell'insieme.

Riferimenti sono i due documenti grafici di dettaglio più antichi che ci sono pervenuti e le descrizioni d'archivio attraverso cui si potrà visualizzare e descrivere in forma più compiuta, fasi di progettazione e/o realizzazione.

Il primo documento grafico di disegno è quello che descrive l'ex-convento, una planimetria del piano terra del 28 maggio 1992, riferita al progetto di ristrutturazione del fabbricato già biblioteca pubblica. Il secondo riguarda la chiesa di San Pietro in Valle ed è uno splendido disegno di pianta databile 1600-1610 (figg. 8-9).

Questi saranno uniti in un'inedita visione d'insieme, in cui le parti di dettaglio si potranno leggere come la composizione del catasto pontificio del 1873 e nella composizione contemporanea (fig. 10).

L'oggetto d'interesse verrà ricomposto per parti su di una griglia di base, elaborata da un disegno planimetrico di struttura dell'isolato, estrapolata dal confronto fra la planimetria catastale pontificia in scala metrica corretta ed il rilievo planimetrico comunale dell'attuale porzione di città rinascimentale.

Su questa griglia saranno inserite le diverse parti di dettaglio conosciute del fabbricato, al fine di far emergere una sequenza d'immagini grafiche, che mostrano l'isolato con l'inserimento graduale delle sue diverse parti secondo una temporalità conosciuta.

I primi interventi omogenei, sono relativi la costruzione della

nuova chiesa di San Pietro in Valle, di cui vi è testimonianza nella pianta disegnata fra il 1600 e 1610. La composizione ad unica navata è simmetrica, sei cappelle si distribuiscono nel primo tratto a cui segue l'area di transetto che al centro delinea lo sviluppo della cupola circolare, per terminare con l'altare maggiore rispetto il quale si organizzano lateralmente due cappelle. Una chiesa libera su tre lati, confinante solo sul lato nord-est, con altro corpo di fabbrica, da disegno, non comunicante con esso, probabilmente perché non era stata ancora definita la relazione con la canonica e la struttura d'accoglienza privata degli abati.

Chiesa, la cui concreta realizzazione avrà inizio nel 1613, anno in cui si faranno molte opere, dalla demolizione della vecchia chiesa e del suo campanile, alla realizzazione del primo muro verso occidente, a cui seguono le fondazioni. Alla fine dello stesso anno si alzeranno le mura e si chiuderanno le cappelle. La chiesa si colloca nella parte più ad ovest dell'isolato ed il fronte, indipendente e monumentale, rivolge l'ingresso sull'attuale Via Nolfi.

Sarà realizzata su progetto dell'architetto Giovanni Battista Cavagna, che in parte lo finanziò. Egli ne segue i lavori fino alla sua morte nel 1613, insieme, al coevo completamento della Santa Casa di Loreto (fig. 4-5-11).

Come illustrato, fra gli anni 1623 e 1661 e poi dal 1771, si acquisiscono e definiscono gli spazi dedicati alla vita privata dei padri filippini le cui caratteristiche architettoniche e strutturali possono essere, in parte, lette nella planimetria del 1992 (fig. 12).

Osservando quest'ultima infatti, in relazione anche al ridisegno delle parti confinanti, si legge con chiarezza l'impostazione strutturale, caratterizzata da sei murature portanti dello spessore di circa 0,50-60 ml con sviluppo longitudinale.

Partendo più ad ovest in corrispondenza agli ambienti adiacenti alla chiesa, si individuano tre assi di muratura principali, compresi

quelli esterni, che identificano i primi due volumi costruiti [come quelli rappresentati nel Glavius], trasversalmente all'isolato. Il primo dove attualmente vi sono, a piano terra, due ambienti interni ed uno esterno di chiostrina in connessione alla chiesa, mentre api piani maggiori gli uffici della biblioteca. Nella seconda fascia si trovano gli ingressi alla biblioteca sia sul fronte di Via Castracane nella corte aperta, sia su via De Forestieri. Ingressi originariamente comunicanti. Spazi che fino i primi decenni del '900 erano luoghi chiusi ed abitati.

Questo sistema prosegue e s'innesta fra le quattro murature della parte più ad est del fabbricato, con una scansione di ambienti pieni e vuoti. Murature poste trasversalmente, secondo la medesima tipologia strutturale ed edilizia, il cui disegno richiama l'impostazione tipologica-morfologica esistente, di cellule di piccole abitazioni a schiera ordinate e connesse fra loro. Gli interessi fra le murature intermedie sono di circa 7,50 ml, 6,50 ml longitudinali e trasversali di circa 7,50 ml e 3,20 ml.

Risaltano da qui gli ambienti che presumibilmente erano le singole celle degli ospiti oratoriani e da fine '800 sale deposito libri. Moduli di celle ecclesiali, dalle dimensioni di circa 7,00 ml x 5,80 ml, 8,00 x 6,50 ml oppure 5,00 ml x 5,50 ml con relativi ambiti di servizio della profondità di 2,50 ml e 3,00 ml creati anche in tempi successivi.

È documentato come i padri dell'oratorio di San Filippo Neri nel 1771[13] iniziano la realizzazione di una nuova fabbrica unitamente a quella iniziale poiché le stanze in cui abitavano, poste sull'ala adiacente la chiesa al piano terra, erano poco salubri e confortevoli.

Si può presupporre che le parti descritte siano la nuova addizione composta dall'unione di unità costruite e connesse da piccole scale, necessarie a rendere accessibili i diversi ambienti dell'ala est. La loro consistenza può derivare anche da modifiche successive su

un impianto in origine unitario.

Complesso che nel tempo ha problemi strutturali, rendendo difficile l'uso di questi spazi come deposito libri. Stanze che erano caratterizzate da soffitti in camorcanna decorati.

Al centro delle strutture s'impostano la scala principale ottocentesca e quella secondaria più privata, simmetrica all'entrata del fabbricato (fig. 13).

La Chiesa di Pietro in Valle per oltre sessanta anni svolge anche il ruolo di oratorio, e il 12 marzo del 1667[14] i padri filippini propongono di realizzarne uno nuovo come struttura autonoma dalla chiesa. Si chiese alla comunità uno spazio di isolato in cui poterlo erigere.

Il nuovo complesso di oratorio sarà edificato nel 1669, dal maestro muratore Domenico Talacchio di Saltara[15], ed utilizzato per il canto e le rappresentazioni e per officiare messe. Sarà indipendente dalla chiesa ed inserito all'interno della casa degli oratoriani. A benedirlo nel 1669 Mons. Giovan Battista Alfieri sotto il titolo della *Presentazione della Madonna*[16].

Era ricco di pitture sul soffitto e sulle murature, eseguite alla fine del 1600, ad opera di Lauro Buonaguardia Bolognese. Venne denominato grande oratorio, pubblico. L'edificio originario era minuto, ma poi acquisirà la sua attuale conformazione grazie il legato di Pietro Petrucci[17].

La sua struttura è ad unica navata, con sviluppo in altezza ed il volume ospiterà nella parte superiore la Sala Maggiore.

In una visione d'insieme dell'isolato il volume dell'oratorio detto grande, emerge per la prominente volumetria. L'altezza del corpo di fabbrica è simile, per imponenza, a quello della chiesa. L'uno rivolto su via Castracane, l'altro su via Nolfi. Entrambi gli edifici

rivelano formalmente la loro funzione sacra con l'impostazione della copertura a tetti inclinati con timpano, ingresso e finestra centrale, di rilevanti dimensioni, poste sul fronte.

L'oratorio è un edificio plastico e monumentale, collegato agli ambienti secondari di vita privata degli abati.

Attorno a quest'ultimo ed a fianco della chiesa di San Pietro si sviluppa il resto dell'organismo edilizio, già residenza degli abati filippini poi luoghi destinati a biblioteca pubblica (fig. 14).

L'imponenza dei due complessi religiosi, in particolare della chiesa di San Pietro in Valle con l'alta cupola, deriva dalla necessità di imporsi rispetto un sistema di città densamente costruita e con un impianto urbano dalle omogenee altezze, e dagli svettanti campanili e torri.

Una veduta del profilo della città redatta nel 1730 da Friederick Bernhard Wernwer, ci mostra la relazione fra tutti gli elementi verticali della città, a partire dai bastioni e i campanili dei complessi edilizi. Emerge l'unicità della cupola di San Pietro in Valle per la sua struttura ad ottagono e le finestre che sembrano rivolgere definiti sguardi verso il cielo. Questo in una stretta relazione fra città costruita e l'orizzonte del mare visto da nord (fig. 15).

Con il terremoto del 1930 cambierà per sempre la prospettiva di visuale sull'intero isolato federiciano. I crolli apriranno a fianco della chiesa una nuova ed ampia prospettiva con la formazione dell'attuale spazio pubblico di piazza Marconi. Area in cui sorgeva Palazzo Carrara che in origine completava l'isolato fino via Nolfi in continuità con Palazzo Castracane[18].

Le foto aeree di Massimo Radi ci mostrano come dopo le trasformazioni architettoniche ed urbane di questi secoli l'elemento alto della chiesa abbia ancora il suo particolare rilievo,

nell'intercettare gli astri, nel rapporto con l'adriatico e nella nuova prospettiva di piazza (fig. 16).

"*Sopra il nuovo Oratorio*"[19] sarà realizzata la sala che diventerà emblema della formazione e cultura della città di Fano.

In origine detta Sala Maggiore e poi denominata Salone Federiciano, per merito di colui che qui portò un cospicuo e prestigioso patrimonio librario, l'abate Domenico Federici.

Detta anche Sala dei Globi per la presenza di due globi[20], l'uno terrestre e l'altro celeste commissionati dallo stesso abate Domenico Federici, al celebre cosmografo veneziano Padre Vincenzo Coronelli nel 1688.

Già prima del suo arrivo a Fano nel 1681 quando venne ufficializzato l'ingresso alla congregazione, l'abate Federici commissionò l'arredo della Sala Maggiore, per organizzare parte dei suoi volumi che si uniranno all'esistente biblioteca privata degli oratoriani. Era l'anno 1678.

Si testimonia la presenza di un ambiente già dedicato alla biblioteca, nel *salone sopra l'infermeria o sia foresteria*, creata con l'acquisto di libri da parte della comunità religiosa e l'eredita di abati della congregazione, volumi il cui primo riordino si avverrà nel 1678 con l'arrivo dell'abate Federici.

L'arredo commissionato dal Federici venne fatto realizzare dal maestro veneziano Francesco Grimaldi Bolognese. È una libreria in noce intagliato, ad undici scansie con colonne e capitello in foglie corinzie, che ancora oggi raccoglie nel medesimo ordine il ricco lascito di testi di storia, teologia e giustizia di proprietà dell'abate. I libri proibiti, quelli di politica, filosofia, medicina, matematica, geografia letteratura latina e italiana del Federici saranno posti in una seconda sala, di cui non si ha certa collocazione. Questa può essere uno degli ambenti raffigurati

nelle immagini fotografiche a noi pervenute in cui sono presenti librerie in legno che contengo molti altri volumi del patrimonio bibliotecario, nel tempo accresciuto.

Il patrimonio si componeva di 12.000 volumi, che si ampliò con un legato lasciato dall'abate e che serviva ad implementare il nucleo libraio dell'attuale Biblioteca.

La sala, era impreziosita da una volta in camorcanna internamente dipinta, dal pittore padovano Pietro Rocco che li operò fra il 1678 e il 1681, arricchendo il soffitto della stanza con una raffigurazione del cielo e allegorie perimetrali in grado di dare profondità e luminosità all'ambiente, per rendere aulico il luogo che d'ora in avanti sarà simbolo della conoscenza per tutta la città di Fano. La volta sarà poi gravemente compromessa nel terremoto degli anni trenta e per questo smontata.

In particolare da una ricostruzione fotografica emergono con consecutività i cambiamenti delle finiture di soffitto e pavimentazione e l'apertura delle finestre, quindi l'ingresso della luce. Come conseguenza a quest'ultimi una riflessione più attenta sullo sviluppo dei volumi del fabbricato.

Infatti dai differenti scatti realizzati nel tempo dalla medesima posizione centrale, rispetto l'ingresso alla sala, si vedono una prima configurazione con volta decorata e pavimento in cotto quadrato posato a terra con inclinazione a 45° rispetto l'orizzontalità della stanza, probabilmente la configurazione originaria. Il secondo scatto senza volta ha un controsoffitto bianco perfettamente orizzontale, impostato alla medesima altezza della volta e la stessa pavimentazione in cotto. Segue l'inserimento di un cassettonato quadrato in legno scuro, prima con la pavimentazione originaria poi con piastrelle, composte da due forme una quadrata e l'altra esagonale posate orizzontalmente rispetto lo sviluppo dell'ambiente (fig. 17-18-19).

Si evince come la stanza fosse illuminata naturalmente dalle aperture poste sui lati maggiori. La luce entra con intensità e in profondità dalla portafinestra sul cortile e le aperture simmetriche poste  verso la biblioteca.

In seguito a modifiche strutturali la luce dal lato confinante con la biblioteca si riduce fino ad annullarsi per la chiusura parziale delle aperture di cui rimangono tracce di tamponamenti. Cambiamenti che indicano trasformazioni del fabbricato attiguo.

Nel lato minore della Sala, quello prospiciente via Castracane si apriva, in origine, una grande finestra voltata di cui rimane traccia. Questa finestra trova similitudine dimensionale con altre aperture del fabbricato e poteva essere propria della Sala Maggiore oppure in relazione all'importanza e proporzione poteva essere la finestra dell'originario oratorio grande, chiusa prima o contestualmente la realizzazione della sala libraria.

Le finestre sul lato condiviso con l'ex-convento saranno chiuse con la realizzazione del nuovo corpo di fabbrica nel 1965.

La sala maggiore oggi riceve illuminazione naturale dalle due aperture sul fronte sud-ovest, unico lato libero ed aperto sull'attuale corte e giardino d'ingresso della biblioteca si accede alla stanza da un'unica porta centrale.

Sulle murature della sala a confine con l'ex convento erano presenti porte che metteranno in comunicazione le diverse sale librarie e locali di vita del complesso, come documentato da immagini fotografie.

L'apertura di portafinestra a destra con terrazzino, oggi rivolta all'esterno, era una porta interna che comunicava con ambienti chiusi come raffigurato nella planimetria completa del catasto pontificio del 1873.

La novità che contraddistingue questi spazi bbliotecari è la loro apertura al pubblico un'ora al giorno, per la consultazione di volumi, dal 14 febbraio 1721[21], come volontà testamentaria dell'abate Federici. Unitamente ad un legato lasciato dallo stesso per implementare nel tempo il patrimonio librario. Scelta innovativa che dimostra la grande apertura, umana di quest'uomo e dello spirito della congregazione.

Nasce la prima biblioteca pubblica della città di Fano per merito dell'abate Domenico Federici e dell'organismo religioso (figg. 21).

Nel 1814 viene realizzata l'attuale sagrestia neoclassica a pianta ovale dalle pregiate finiture in legno e decorazioni di stucchi, pensata dall'architetto Pietro Ghinelli di Senigallia. Connessa alla chiesa e all'edificio del convento dei padri oratoriani (fig. 22-23).

Coevo lo scalone ottocentesco che diventa pregevole elemento di connessione fra le diverse parti dell'immobile, la Chiesa, la Sagrestia, la Sala Federiciana e l'ala occupata degli abati (figg 24-25).

Al fianco sinistro della chiesa dì San Pietro nel 1832[22] sarà costruito un oratorio, detto piccolo, intitolato a Maria Vergine Presentata. Luogo in cui erano ammesse le donne solo nel giorno della festa dell'oratorio e in occasione della indulgenza plenaria. Quest'ultimo ha uno sviluppo lineare di circa 21 ml, con ingresso sul fronte in via Nolfi e si collega direttamente alla chiesa. Ha un soffitto con volte a crociera, e pianta rettangolare. Strutturalmente e morfologicamente, segue l'impostazione della pianta della chiesa attigua, e spazialmente si distingue una navata principale e una zona d'altare. Nel piccolo oratorio è presente una botola che consente di accedere ai sotterranei.

I vani interrati si articolano in un sistema di volte in laterizio la cui altezza è praticabile e sembra dare la possibilità di avvicinarsi alle tombe sotto le cappelle della chiesa, passando anche per lo

spazio sottostante il giardino e l'ambito d'ingresso. Passaggi che attualmente sono parzialmente chiusi e murati anche per recenti sistemazioni impiantistiche dell'immobile.

Attualmente l'oratorio, con la denominazione di Saletta Nolfi ospita mostre di artisti di prestigio nazionale ed internazionale.

*Biblioteca Comune di Fano*

Il 12 gennaio 1872[23] l'amministrazione del fondo del culto consegna a Gregorio Amiani, sindaco di Fano, il fabbricato dell'ex convento dei padri filippini e relative adiacenze con tutti i diritti sugli immobili che lo compongono. Edificio acquisito a seguito di una richiesta inoltrata dall'amministrazione pubblica, secondo le possibilità date dalla legge del 21 agosto 1863 relativamente il passaggio di beni dalla Cassa Ecclesiastica al Demanio Nazionale per gli edifici monastici soppressi in base all'art. 27. In seguito all'unificazione d'Italia.

Divenuto di proprietà comunale l'immobile, si inizierà a pensare alla riorganizzazione di tutti i libri in esso presenti, cercando la loro migliore collocazione proprio all'interno dell'ex Convento che diventerà sede della biblioteca pubblica comunale.

Il presidente della nuova istituzione bibliotecaria, in data 30 agosto 1881 osserva che mancano locali in cui poter ordinare i libri della Congregazione, ora di proprietà comunale, che in quella data si trovano in ordine sparso all'interno delle stanze dell'ex convento, le chiede supporto all'ufficio d'Arte.

La nuova biblioteca sarà organizzata al piano superiore comprendendo, gli spazi fra scala e chiesa e l'ala a destra del fabbricato sul medesimo piano. In particolare saranno individuate tre sale grandi in cui poter collocare tutti i volumi.

*Fabbricato e suoi restauri*

Il complesso all'inizio del '900 si trova in stato di deperimento. In particolare nel 1901, si annota che l'ingegnere comunale riferirà ufficialmente al sindaco, che teme *[...] seriamente della sua stabilità, sia per i muri in generale, sia per i pilastri e gli archi di sostegno [...],* con riferimento ai locali del piano terra. Annotando la necessità d'intervenire con lavori edilizi, così come è stato fatto per la porzione di fabbricato attigua su via Castracane, e sgomberare gli scaffali carichi di libri nella biblioteca federiciana, posti su livello superiore, perché il loro peso potrà essere la causa di un più veloce deperimento e crollo delle parti strutturali.[25]

Nel 24 marzo del 1902 la giunta comunale approva i lavori di restauro necessari alla Biblioteca. I lavori saranno eseguiti in modo da non danneggiare i soffitti affrescati e tutto ciò che può avere un pregio artistico.

Nel 19 dicembre del 1920 si verificheranno dei cedimenti strutturali che richiederanno in forma imminente degli interventi. In una lettera del 20 febbraio 1922 il Soprintendente invia al ministero una nota con tutti i danni registrati presso la struttura dell'ex convento.

Tali danni saranno causati dal crollo di alcuni solai avvenuti all'interno di quattro ambienti del lato occidentale del fabbricato a causa di infiltrazioni di acqua piovana nelle cantine, testimone ne sarà anche il Mabellini.

Nei documenti pervenuti si rileva che, due muri maestri della Sala maggiore "*[...] già infermi [...] sono diventati esterni"*[25], a causa della rovina del braccio di fabbrica. Informazione a cui si aggiunge una nota del Ligi in cui si afferma che il finestrone con il balconcino oggi presente a livello della Sala maggiore era una porta che dava accesso a due sale oggi scomparse a causa di questi crolli.

Da qui l'ipotesi che proprio in questi anni si viene a formare la corte esterna in cui oggi si trova il giardino dell'attuale ingresso della biblioteca.

Sarà anche compromesso l'edificio sacro nella struttura del retro, poiché il muro perimetrale dell'abside della chiesa e della sagrestia, appoggiava nella porzione di biblioteca compromessa, quale suo secolare sostegno. Anche per questo come leggibile da disegno, parti delle murature portanti saranno ricostruite.

Gli interventi operati si confronteranno, anche con la tutela della chiesa da parte della legge antiquaria, e le indicazione della Soprintendenza sulla Sala Maggiore, poiché il complesso dell'ex convento dei padri oratoriani filippini non sarà nella lista degli immobili di "*importante interesse*". Il bene di valore sarà riconosciuto solo nel patrimonio di arredo ligneo, delle prestigiose scansie settecentesche presenti nella Sala Maggiore, unico luogo con la dignità di conservarle, per questo degno di essere tutelato in tutte le sue parti. Infatti durante i lavori si adopereranno accorgimenti per preservare gli arredi senza doverli spostare, insieme ai libri in essi contenuti.

> *20 febbraio 1922 "[...] dobbiamo limitarci a tutelare la conservazione dei superbi scaffali in noce, di stile classico, che occupano le pareti della sala maggiore medesima, risalgono al tempo della fondazione della biblioteca. Sono essi veramente una bella e poderosa opera d'intaglio [...] con l'accennata rovina del braccio di fabbrica, i due muri già infermi della scala sono diventati esterni e metà di quei preziosi mobili, addossati da secoli a sottili pareti interne, deve risentire il danno di questa nuova situazione. Bisognerebbe quindi ordinare la rimozione di tutti gli scaffali, che non è a pensare ad uno smembramento di quell'inscindibile organismo decorativo ed il materiale bibliografico ivi accolto e sistemato secondo l'ordinamento del primitivo fondo federiciano.*
>
> *Ma un ambiente capace di ospitar scansie così grandiose, anche prescindendo da altre difficoltà, non si trova nell'attuale sede della storica biblioteca. Dunque la sala maggiore deve*

*conservare intatto il suo carattere nei suoi vari elementi e l'amministrazione vostra può pretendere che, nell'interesse dell'incolumità dei pregevoli scaffali, il braccio dell'edificio caduto sia ricostruito nella pianta e negli alzato dei muri perimetrali se non nell'identica distribuzione di tutti i vecchi locali.*

*Tale ripristino codesto on. Ministero è nel suo pieno diritto d'imporlo per le necessità statiche nella limitrofa monumentale chiesa di San Pietro in Valle che fu sottoposta alla tutela della legge antiquaria. Atto di notificazione 5 ottobre 1918 […]".*[26]

Si interviene nella sistemazione della struttura dell'ex convento per custodire la chiesa di San Pietro in Valle e sulla Sala maggiore quali luoghi di maggiore interesse dell'intero isolato, strutturalmente connessi e dipendenti alle parti secondarie dell'intero complesso, quelle compromesse.

Per questo il soprintendente dichiarerà che "*[…] il braccio destro dell'edificio caduto sia ricostruito nella medesima pianta e nell'alzato dei muri perimetrali se non nell'identica distribuzione di tutti i vecchi localiv[…]"*[27].

Il progetto dei lavori proposti saranno inoltrati il 28 marzo dello stesso anno dal regio commissario Giannelli alla Soprintendenza. Questi saranno eseguiti dall'ingegnere tecnico del comune Ughi Carlo, terminati nel maggio del 1924, e comprenderanno nel Salone Federiciano il consolidamento con sperone della muratura esterna. Lavori di fondazione ai muri perimetrali della sacrestia, ai solai del primo, del secondo piano e del tetto, compresi i rifacimenti di pavimentazioni e intonaci interni ed esterni. Per la sagrestia si legge, *[…] Le fondazioni devono esse spinte alla profondità di 3,90-6,80 ml perché il terreno è smosso per franamenti delle grotte sotterranee che provocano il crollo dei muri*. […][28].

Interventi che trovano riscontro in quanto illustrato nella planimetria grafica a noi pervenuta del 28 marzo 1922.

È ancora oggi visibile come le nuove murature di perimetro presenti sul fronte nel giardino d'ingresso alla biblioteca sembrino delle quinte sceniche, ricostruite, le cui caratteristiche murarie si distinguono dal resto del complesso più antico. In particolare per la tessitura dei mattoni, l'importazione delle regolari finestre e loro architrave, tipologicamente aderente alla tecnologie del tempo (figg. 26-27).

Nell'anno '30 il 30 ottobre, a causa del terremoto l'immobile subirà altri danni e comprometterà in maniera importante la volta della Sala Maggiore, che poi sarà rimossa.

*Nuove fabbriche*

Negli anni '50 si sente la necessità di ampliare il deposito di libri che si collocava al primo piano, nell'ala più ad est dell'ex convento. E nell'anno '58 vista la compromessa situazione statica dell'ala del complesso e la più insistente esigenza di una maggiore capacità bibliotecaria di deposito, il comune di Fano valuta la ricostruzione completa del fabbricato sui perimetri dell'esistente. Demolendo l'intera ala est dell'ex-convento, al fine di dare una struttura di archivio e zona studio completamente nuova e moderna. Edificio il cui aspetto rimarrà come oggi si presenta (figg. 28; 29-30-31).

Quanto affermato è documentato dagli elaborati grafici di stato di fatto e progetto del 18 agosto 1964 elaborate dall'ingegnere Antonio Travostini. Qui si evince una prima ipotesi della struttura planimetrica, pensata con pilastri in cemento armato e tamponamento in laterizio. Il nuovo corpo si caratterizza per un proseguimento lineare della muratura esterna in via de Forestieri, allineando il fronte rispetto la sporgenza morfologica del precedente fabbricato, rettificandosi anche su via Castracane, per terminare nella medesima profondità del corpo edilizio esistente. L'ordine della struttura rispetterà l'impostazione del fabbricato

esistente e della morfologia dell'isolato. La struttura a pilastri, nella prima ipotesi, si sviluppa su quattro assi trasversali e cinque longitudinali. Questo nuovo corpo si connetterà, comunicando, con il lato est dell'ex oratorio maggiore, e si collegherà alla scala principale, rafforzando strutturalmente la muratura dell'antico corpo edilizio religioso (figg. 32; 33-34; 35-36).

Nel progetto definitivo, la struttura è più complessa e si compone di una maglia di pilastri regolare calibrata all'interno dello stesso perimetro di pianta già ipotizzato inizialmente. Maglia più fitta di cui 6 assi trasversali e 5 longitudinali, finalizzata ad una maggiore resistenza statica ed efficienza spaziale di archiviazione documentale nell'immobile.

Si ottimizzerà l'archiviazione libraria come studiato attraverso gli elaborati del 1965 nel progetto di arredo degli scaffali d'archivio. Progetto del 23 luglio 1965 seguito da LIPS-VAGO di Milano.

Nelle tavole planimetriche dei diversi livelli del progetto del nuovo corpo si annota la presenza, ai tre piani della biblioteca e presso l'ex oratorio maggiore a piano primo l'emeroteca, a piano secondo l'archivio di stato, a piano terzo la sala dei globi. Ora l'archivio di stato e a quota piano terra.

Nel 1965 si riaprirà l'archivio di Stato con gli spazi rinnovati ed anche la nuova sala manoscritti.

Nel 1970 è stato possibile riportare tutto il materiale librario spostato per gli interventi, nella nuova ed attuale sede.

Sono a noi pervenute foto del nuovo corpo edilizio scattate fra gli anni '60 e '70, con mattoncini faccia vista così come oggi lo possiamo vedere (fig. 37-38).

*Tracce*

La frammentarietà dei documenti e degli scritti storici, ancora non ci permette di avere un'approfondita conoscenza dell'articolazione dell'immobile dell'ex convento dei filippini, antica e recente. Alcune indicazioni e interrogativi si aprono nella lettura delle tracce di modificazioni leggibili sulla tessitura delle murature esterne dell'intero complesso.

Sul fronte di via Castracane, osservando le murature che circondano il cortile d'ingresso del complesso bibliotecario si evidenzia sul fronte sud-ovest, la traccia di una seconda porta a piano superiore che si apriva sulla sala dei Globi, a cui oggi corrisponde la grande finestra con balconcino. Porta che collegava al piano crollato nel 1922 (fig. 39).

Sulla stessa muratura, in prossimità dell'angolo sul cancello perimetrale, sono presenti due piattabande allineate, così come nella parte centrale della facciata, in cui si riconoscono piattabande lineari e ad arco entrambe in mattoni con relativi tamponamenti, queste indicano la loro chiusura a favore di successive trasformazioni, di cui ultimi i lavori degli anni '20. Dimostrando la presenza in epoche successive di accessi e bucature differenti e una corrispondente collocazione di spazi interni connessi, ad oggi non più esistenti. Le piccole finestre sono del piano seminterrato dell'archivio di stato (fig. 43).

I ravvicinati archi e architravi in mattoni annotano il susseguirsi di rimaneggiamenti della muratura, dai tempi della sua prima realizzazione. Unito alla discontinuità dell'apparato murario a seguito del rifacimento del fronte d'ingresso e del retro della chiesa nei più recenti restauri. Gli interventi del 1922 per la sicurezza ed il rinforzo delle facciate disegnano l'apertura di finestre regolari, funzionali agli ambienti confinanti, caratterizzate da architravi in cemento armato.

Il retro della chiesa ha un cortiletto esterno che probabilmente ci racconta di un incompiuto. Spazio confinante con il campanile, è accessibile da una porta della sagrestia, e confina con la più recente cappella dell'addolorata. Cortiletto circondato sul bordo strada da un piccolo muro con balaustra di cui non si giustifica la presenza per la mancanza di un solaio. Forse era uno spazio interno legato alla cantoria della chiesa.

Rimanendo su lato di via Castracane nel fronte dell'ex oratorio, si riconosce a piano terra la riduzione della porta principale d'ingresso dell'attuale archivio di stato per la presenza di archi di chiusura superiori e tracce incoerenti di muratura di ricucita, sopra il portale barocco esistente (figg. 44-45-46).

Inoltre come documentato dal Ligi in facciata si apriva originariamente un *quinto finestrone* ancora leggibile nel paramento esterno al secondo livello attualmente tamponato.

Le due aperture nell'originaria configurazione potevano disegnare un fronte con importante ingresso per i fedeli e oratoriani e finestra d'illuminazione dall'alto dell'intero volume, forse libero a tutt'altezza.

È recente l'apertura di due finestre simmetriche al primo piano della medesima facciata, per illuminazione della nuova stanza manoscritti.

Più complessa la lettura su via Forestieri, che annota molti cambiamenti nell'organizzazione delle aperture che mantengono un'impostazione ed una tipologia corrispondente ai diversi momenti storici. E suggeriscono i dislivelli che l'articolazione dei piani potevano avere nei secoli passati (figg. 40-41-42).

Si leggono più porte di accesso ad arco, successivamente tamponate. Una porta d'ingresso fruibile è stata chiusa per motivi di gestione impiantistica solo in tempi recenti.

Molti i tamponamenti interni e sotterranei  che hanno frazionato l'edificio, rendendo difficile alcune letture spaziali. Come il rintracciare la testimonianza dell'immagine di corridoio con armadi, aperture e nicchia terminale con statua di cui non si trovano corrispondenze reali (fig. 47).

*Mura malatestiane*

Osservando l'isolato ai nostri giorni, e la lettura delle planimetrie catastali degli anni '80 si può conoscere anche il fabbricato in cui risiede la polizia municipale e mantiene la conformazione che le antiche mappe descrivevano. Si rilevano sotto il giardino di pertinenza delle grotte ipogee. Caratterizzate da un sistema di struttura a grappolo autonoma dall'edificio fuori terra anche per l'ingresso, connesse direttamente con il Palazzo Federiciano e con Palazzo Castracane.

La sua conformazione è peculiare e si rintraccia nelle tipologie più diffuse nelle marche e nella Romagna. Lunghe braccia della sezione di 2 ml circa per un'altezza di 2,4 ml, caratterizzate dalla presenza a croce di piccoli transetti, nicchie, poste simmetricamente e a cadenza regolare. Grotte abitabili foderate in laterizio, parte delle quali attualmente danneggiata dai recenti terremoti (fig. 48).

*Relazioni con l'Accademia degli Scomposti*

Alla storia architettonica del fabbricato si lega la vita degli oratoriani filippini molto vicina la comunità cittadina. Sia perché il loro annunciare la parola di Dio non si svolgeva solo negli ambienti religiosi ma soprattutto fra la gente, sia perché alcuni oratoriani come la figura dell'abate Domenico Federici, erano al contempo appartenenti alla congregazione religiosa filippina e laica dell'Accademia degli Scomposti che sin dal 1641 era

presente nella città, sostenuta dalle famiglie nobili di Fano, e sotto cui sottendeva tutta la cultura e la politica della città.

Spazi quelli della fabbrica federiciana che potevano essere condivisi essendo luoghi della conoscenza aperti al pubblico. Apprezzato anche per le affinità fra le due comunità, quali: il culto mariano, la diffusione e studio di conoscenza e spiritualità e come sopra riportato la compresenza e convivenza nelle due realtà, di laici e religiosi.

Nella regola oratoriana infatti gli abati, non essendo né monaci né frati, vivevano nella congregazione che accoglie al contempo uomini della chiesa e laici. Avevano una totale autonomia, con l'unico obbligo di una vita moralmente retta come richiedeva il sacerdozio.

Uomini che non avevano il voto di povertà e quindi godevano di tutti i privilegi di chi proveniva da un'importante famiglia patrizia.

L'interazione fra le due comunità si presume dalla coincidenza nella costituzione ed ampliamento della fabbrica federiciana l'arrivo di figure emblematiche, per primo Domenico Federici, Francesco Ferrari accademico e qui maestro di cappella nel 1660, l'accademico Francesco Maria Santinelli di Pesaro e la regina Cristina di Svezia. Lei si fermerà nella città ospite nel prospiciente Palazzo Castracane che in occasione del suo arrivo realizza un grande Sol Invictus ligneo, ancora presente in una delle sale principali.

*Conclusione*

Questo racconto vuole essere la partenza per nuovi percorsi di ricerca, nuovi approfondimenti e conoscenze che ci potranno far entrare ancor di più nella comprensione delle tradizioni e luoghi

di vita degli Oratoriani Filippini di Fano.

Tutte le planimetrie graffitizzate sono state ricostruite in scala, ma non sono state oggetto di rilievo metrico.

PLANIMETRIE STORICHE DI RIFERIMENTO

Biblioteca Federiciana di Fano, Pianta di Fano di Giovanni Jansonius Blaeu Blavius 1663.

Archivio di Stato di Pesaro, Cessato Catasto Pontificio, Mappa del centro storico di Fano. Sec. XIX. Roma 21 maggio 1873.

Archivio della Congregazione dell'Oratorio. Raffigurazione Chiesa di San Pietro a Fano. Roma, c. II 8a, 144.

Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio delle Marche, Ancona, Pianta Piano Terreno. Progetto di ricostruzione della Biblioteca Federiciana, scala 1:100, pratica M-PS-13-71, 28 marzo, 1922.

## NOTE

[1] Conferenza del 28 novembre 2016 presso la sala dei Globi della Biblioteca Federiciana. Organizzato da Accademia degli Scomposti e Biblioteca Federiciana. Sono intervenuti al tavolo il dott. Massimo Agostini esperto delle radici, tradizioni e cultura dell'antica accademia seicentesca, il dott. Michele Tagliabracci storico esperto della figura dell'abate filippino Domenico Federici e l'arch. Valentina Radi per l' approfondimento sulla Fabbrica Federiciana.

[2] Conferenza del 10 marzo 2018 presso la Chiesa di San Pietro in Valle. All'interno della rassegna MINIMALIA: Narrazioni storiche e musicali rinvenute nelle collezioni cittadine, curata dal dott. Giovannimaria Perrucci ed il dott. Michele Tagliabracci. Con patrocinio del Comune di Fano, Assessorato Cultura e Turismo ed il Laboratorio Armonico.

[3] Giuseppina Boiani Tombari. *Spigolature d'archivio*, in Gianni Volpe (a cura di). *La Chiesa di San Pietro in Valle a Fano*. Fano: Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, Cassa di Risparmio di Fano, 2013, pp.285-339.

[4] Luciano De Sanctis. *Quando Fano era Romana.* Fano: Banca di credito cooperativo di Fano, Minardi, 1998, p.101.

[5] Giuseppina Boiani Tombari. *Op. cit.*, p. 288. Anno 778. Pietro Maria Amiani. *Memorie istoriche della città di Fano*, l, Fano 1751, p. 98.

[6] Giuseppina Boiani Tombari. *Op. cit.,* p.289. 10 giugno 1610. Sezione Archivio di Stato di Fano SASF, Not. Sperandino Antonio, vol.K, cc. 139v-140r.

[7] Giuseppina Boiani Tombari. *Op. cit.,* p.290. 6 settembre 1607. Archivio Storico Diocesi di Fano ASDF, Archivio Curia Vescovile di Fano ACVF, Diversorum Istrumentorum, cc.66r-68v.

[8] Giuseppina Boiani Tombari. *Op. cit.,* p.295. 25 novembre 1623. Sezione Archivio di Stato di Fano SASF, Not. Dudoni Bernardino, volII, cc. 262v-263v.

[9] Giuseppina Boiani Tombari. *Op. cit.,* p.296. 4 aprile 1626. Giacomo Ligi. *Congregazione dell'Oratorio di Fano*. Biblioteca Federiciana Fano, ms. Federici n. 76, p. 16.

[10] Giuseppina Boiani Tombari. *Op. cit.,* p.297. 21 febbraio 1629. Sezione Archivio di Stato di Fano SASF. Not. Dudoni Bernardino, vol. VV, cc. 222v-225r.

[11] Giuseppina Boiani Tombari. *Op. cit.,* p. 305. 11 aprile 1661. Sezione Archivio di Stato di Fano SASF, not. Battisti Giovan Francesco, vol. Z, cc.105r-107r.

[12] Giuseppina Boiani Tombari. *Op. cit.,* p. 305. 13 luglio 1661. Sezione Archivio di Stato di Fano SASF. Not. Battisti Giovanfrancesco, vol. Z, cc.249rv.

[13] Giuseppina Boiani Tombari. *Op. cit.,* p. 324. 20 dicembre 1771. Archivio Storico Diocesi di Fano ASDF, Archivio Curia Vescovile di Fano ACVF, Monasteri, Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri, b.4.

[14] Giuseppina Boiani Tombari. *Op. cit.,* p.306. 12 marzo 1667. Sezione Archivio di Stato di Fano SASF, Archivio Storico Comunale di Fano ASCF. Consigli, reg. 171, c.229r; Giacomo Ligi. *Op. cit.*, p.100.

[15] Giuseppina Boiani Tombari. *Op. cit.,* p. 307. Anno 1669. Giacomo Ligi. *Op. cit.*, pp. 100 e 431.

[16] Giuseppina Boiani Tombari. *Op. cit.,* p.306. 12 marzo 1667. Sezione Archivio di Stato di Fano SASF, Archivio Storico Comunale di Fano ASCF. Consigli, reg. 171, c.229r; Giacomo Ligi. *Op. cit.*, p.100.

[17] Giuseppina Boiani Tombari. *Op. cit.,* p.307. Anno 1669. Giacomo Ligi. *Op. cit.*, pp. 100 e 431.

[18] L'originaria conformazione dell'impianto urbano è leggibile nel Cessato Catasto Pontificio del 1873. Identificato al numero 1090.

[19] Franco Battistelli (a cura di). *Biblioteca Federiciana, Fano.* Fano: Cassa di Risparmio di Fano, 1994, p. 42.

[20] Tipologia di globi a tre piedi e mezzo, le cui dimensioni erano le più grandi realizzate fino a quel momento.

[21] Giuseppina Boiani Tombari. *Op. cit.,* p.315. 19 novembre 1720. Sezione Archivio di Stato di Fano SASF. Not. Guardinucci Agostino, vol. H, cc.713r-718v.

[22] Giuseppina Boiani Tombari. *Op. cit.,* p.326. Anno 1832. Biblioteca Comunale Federiciana Fano BCFF, Mss. Federici, n.232.

[23] Giuseppina Boiani Tombari. *Op. cit.,* p. 328. 12 gennaio 1872. Sezione

Archivio di Stato di Fano SASF, Carteggio Ufficio Legale. Atti Autenticati, 1969-1872, rep. n. 35, cc.99r-101v.

[24] Richiederà anche lo sgombero degli spazi occupati dalla Congregazione degli Alfieri che in questi ultimi anni si era insediata nei locali dell'ex convento.

[25] Gianni Volpe. *I restauri del Novecento*, in *idem* (a cura di). *La Chiesa di San Pietro in Valle (op. cit.)*, p.254. Soprintendenza per i beni architettonici e per il paesaggio delle Marche (SBBAAPM), Archivio storico, Pratica M-PS-13-71, Fano-San Pietro in Valle, comunicazione del 20 febbraio 1922.

[26] Gianni Volpe. *I restauri (op. cit.)*, p.254; SBBAAPM, Archivio storico, Pratica M-PS-13-71, Fano-San Pietro in Valle, comunicazione del 20 febbraio 1922.

[27] *Ibidem*, comunicazione del 20 febbraio 1922.

[28] Gianni Volpe. *I restauri (op. cit.)*, p. 258; SBBAAPM, Archivio storico, Pratica M-PS-13-71, Fano-San Pietro in Valle. Progetto di Restauro della Sagrestia di S. Pietro e consolidamento del Salone Federiciano-Computo Metrico Estimativo, 28 marzo 1922.

# APPENDICE

Fig. 1 - Isolato federiciano rispetto lo sviluppo della città. Elaborazione grafica arch. Valentina Radi

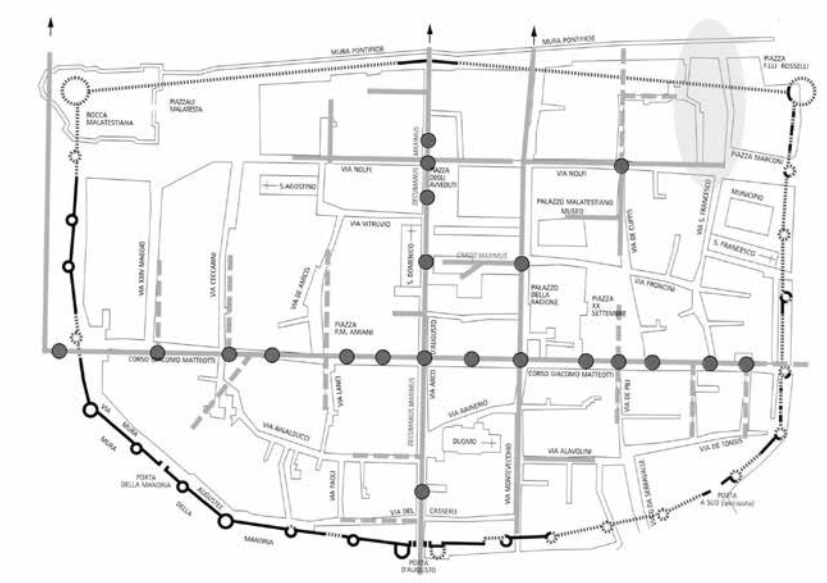



Fig. 2 - Planimetria con tracciato mura e impianto fognario romano. Redatta dal Prof. Luciano De Sanctis

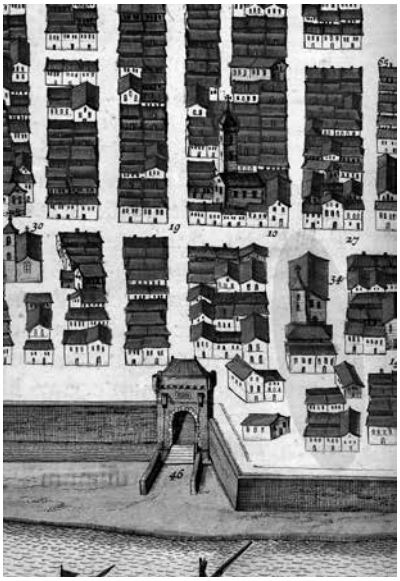
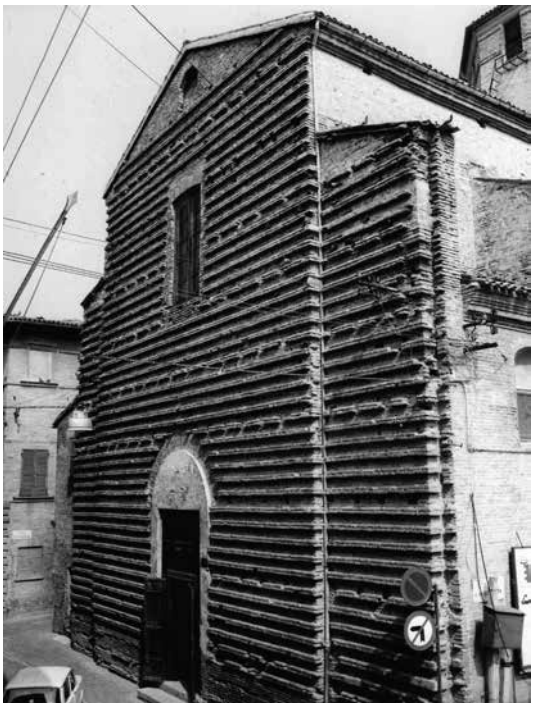


Fig. 3 - Blavius 1663. Edifici d'interesse al n° 34. Biblioteca Federiciana di Fano



Figg. 4-5 - San Pietro in Valle. Archivio Fotografico Biblioteca Federiciana di Fano

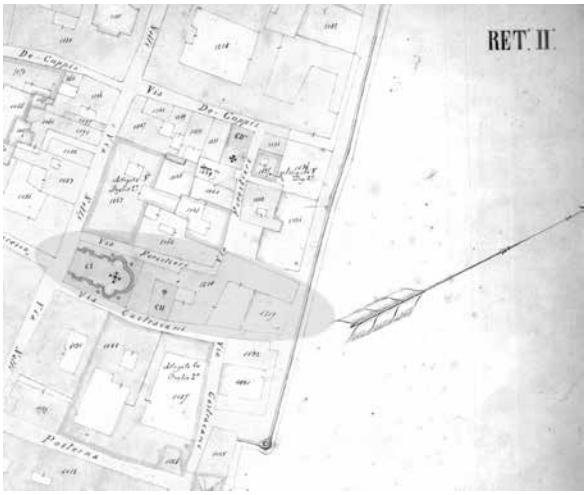



Fig. 6 - Archivio di Stato di Pesaro, Cessato Catasto Pontificio, Mappa del centro storico di Fano. Sec. XIX. Roma 21 maggio 1873. Edificio d'interesse al n° 1218, unito a CH e CI

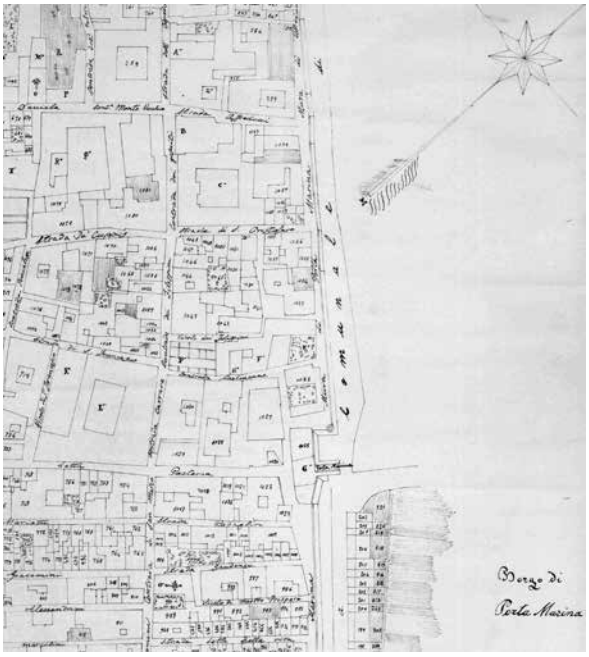



Fig. 7 - Planimetria anno 1873. Ufficio Patrimonio Comune di Fano

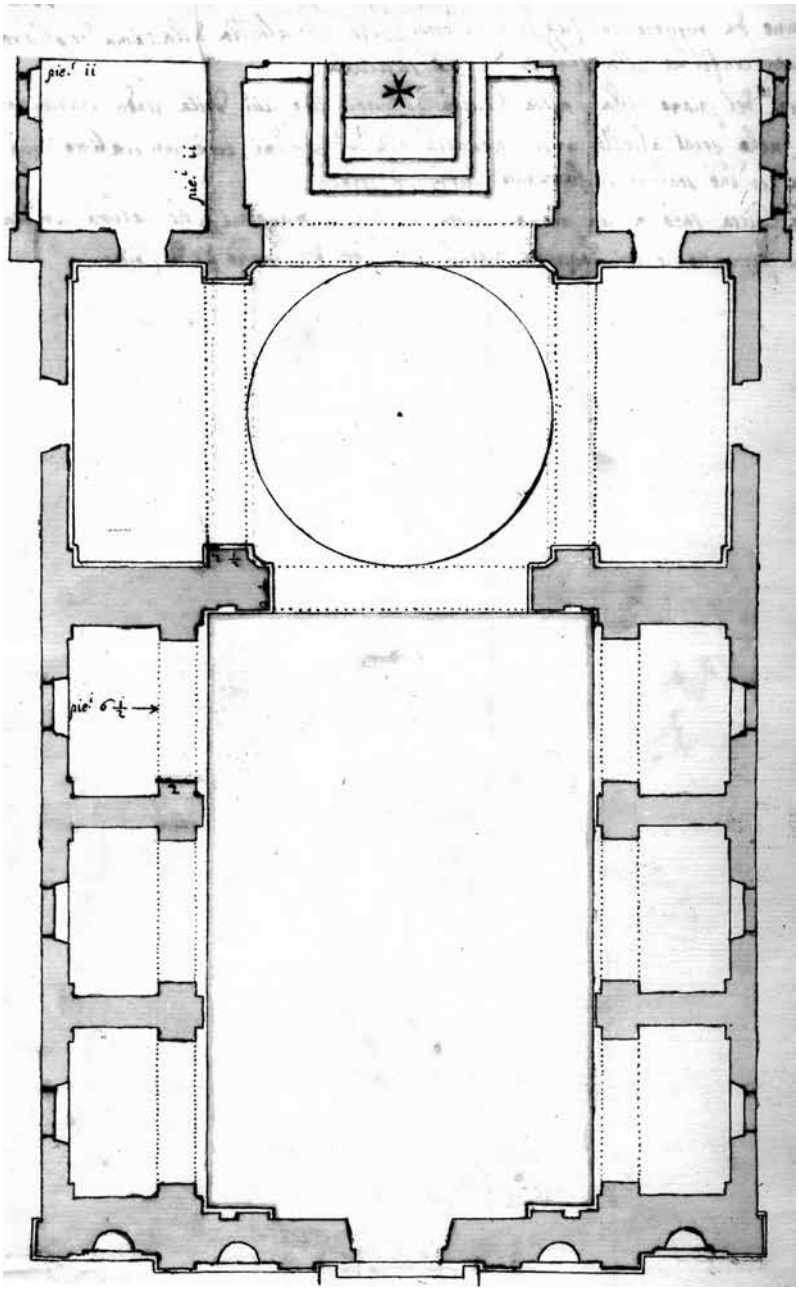



Fig. 8 - Pianta San Pietro in Valle. Archivio della Congregazione dell'Oratorio, Raffigurazione Chiesa di San Pietro a Fano. Roma, c. II 8a, 144

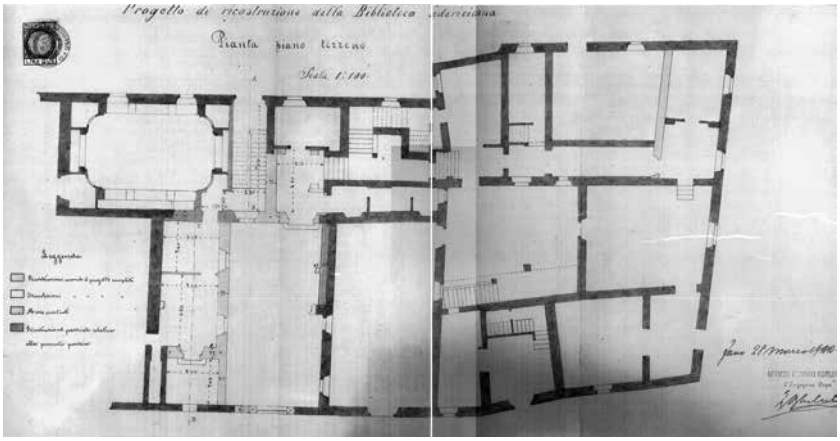



Fig. 9 - Planimetria generale Biblioteca Federiciana. Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio delle Marche, Ancona, Pianta Piano Terreno, Progetto di ricostruzione della Biblioteca Federiciana, scala 1:100, pratica M-PS-13-71, 28 marzo, 1922

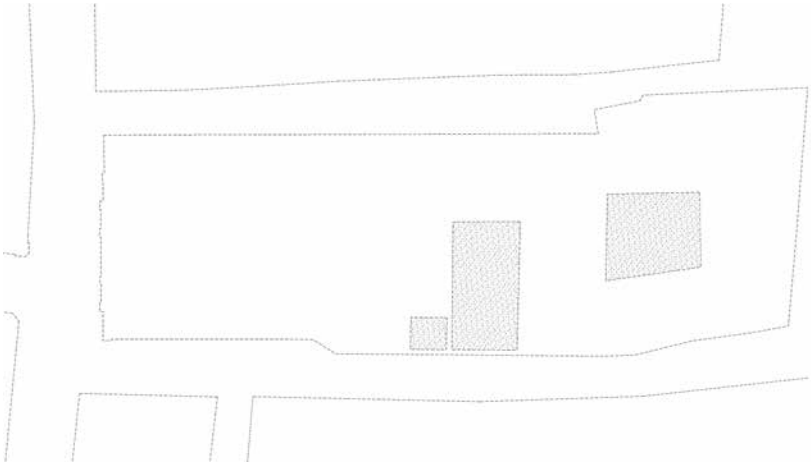


Fig. 10 - Base grafica ricostruzione planimetrica fabbrica federiciana. Con riferimento di: Blavius 1663, Cessato Catasto Pontificio 1873, 2017. Elaborazione grafica arch. Valentina Radi

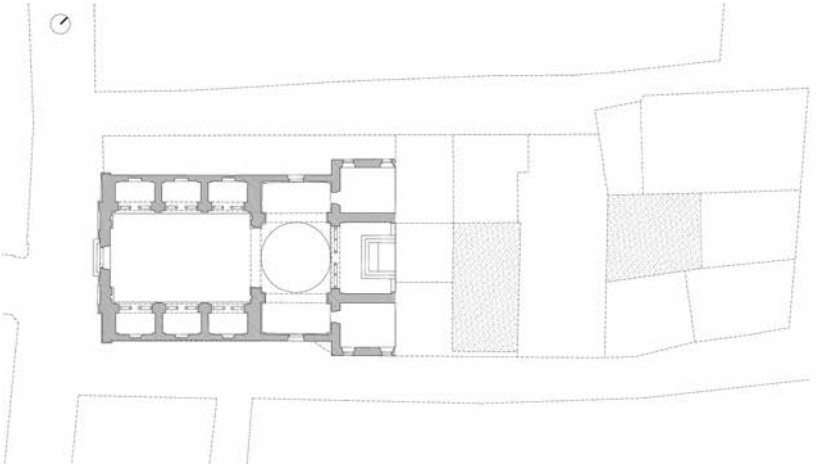


Fig. 11 - Ricostruzione planimetrica isolato. Inserimento pianta Chiesa di San Pietro 1600. Elaborazione grafica arch. Valentina Radi

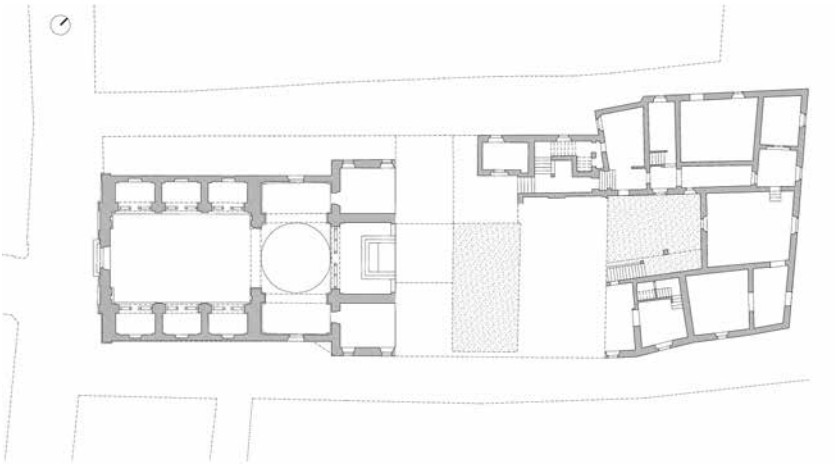


Fig. 12 - Ricostruzione planimetrica fabbrica federiciana. Porzione di sviluppo settecentesco con corpo scale principale. Elaborazione grafica arch. Valentina Radi

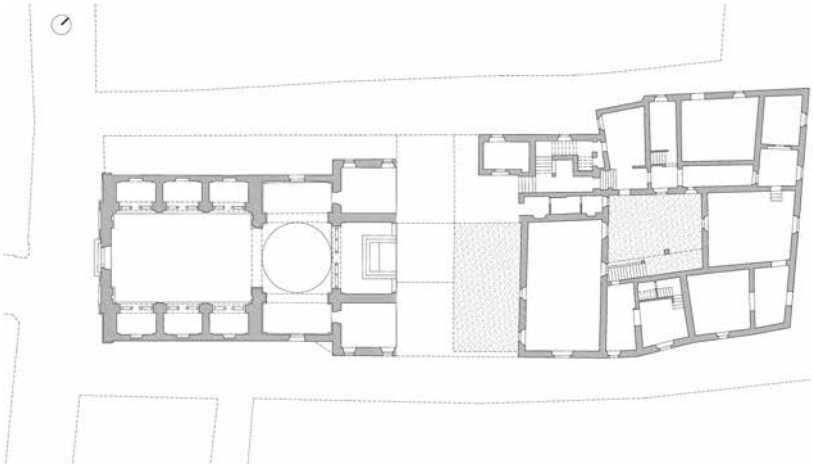


Fig. 13. - Ricostruzione planimetrica fabbrica federiciana. Inserimento dell'Oratorio Grande. Anni 1669-1681. Elaborazione grafica arch. Valentina Radi

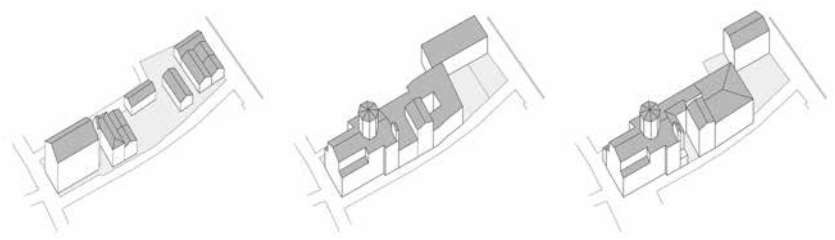


Fig. 14 - Restituzione tridimensionale dell'isolato nello sviluppo architettonico dal 1600 ad oggi. Elaborazione grafica arch. Valentina Radi

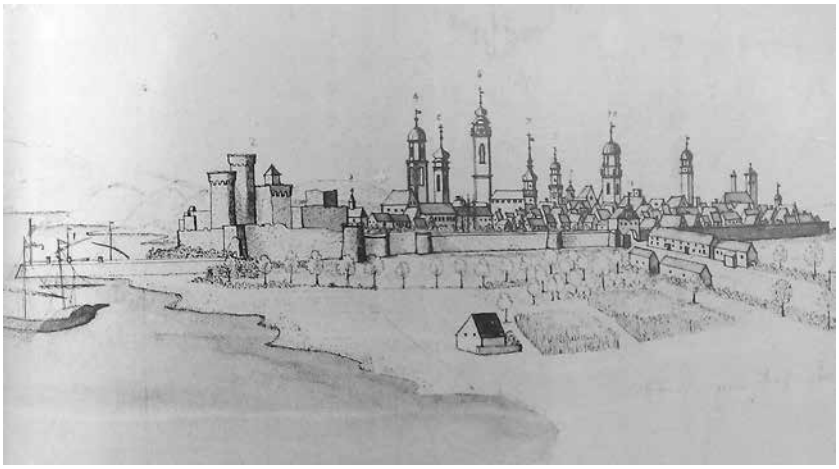


Fig. 15 - Vedute a volo d'uccello del complesso edilizio, con verticalità della cupola. Friederick Bernhard Wernwer, Archievio Biblioteca Federiciana 1730

Fig. 16 - Vedute a volo d'uccello del complesso edilizio, con verticalità della cupola. Immagine di Massimo Radi 2012

Figg. 17-18-19 - Sala Maggiore, Salone Federciano oggi Sala dei Globi. Prima del terremoto dell'anno 1930 ad oggi. Si evidenziano successive modificazioni della volta e cambi di pavimentazione. La trasformazione dei corpi di fabbrica adiacenti cambiano l'ingresso della luce nella stanza con la chiusura di aperture perimetrali esistenti. Archivio Fotografico Biblioteca Federiciana di Fano

Fig. 20 - Sala Bibliotecaria di lettura nell'ex-oratorio filippino. Archivio Fotografico Biblioteca Federiciana di Fano

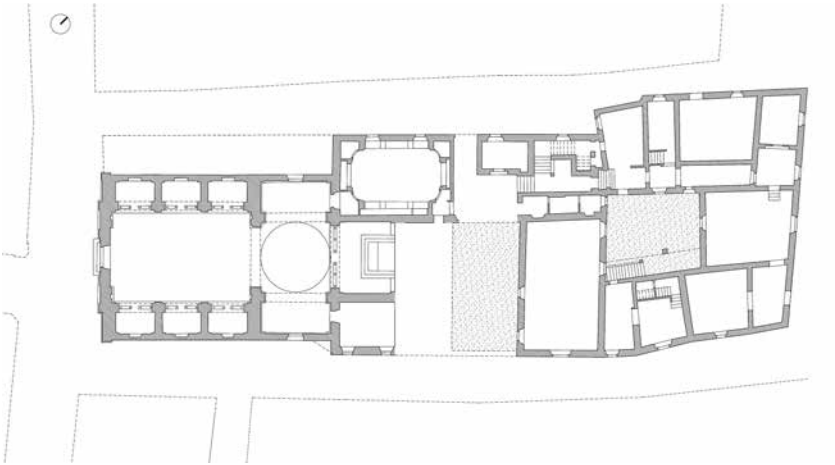


Fig. 21 - Ricostruzione planimetrica fabbrica federiciana. Sagrestia disegnata dall'architetto Pietro Ghinelli, 1814. Elaborazione grafica arch. Valentina Radi

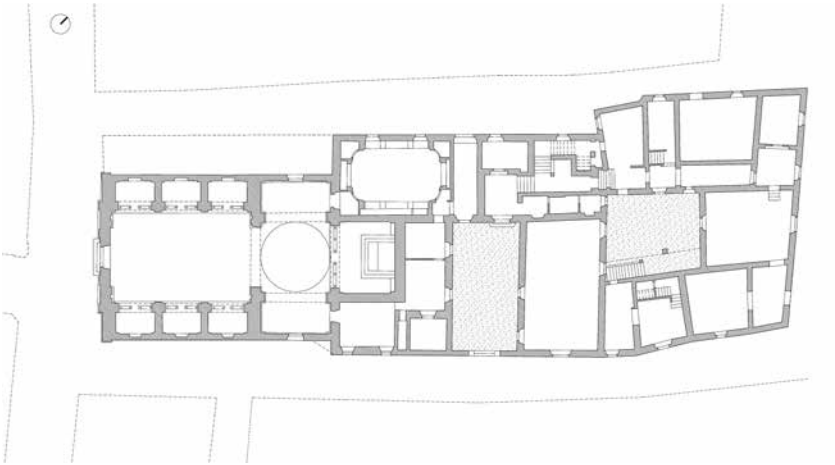


Fig. 22 - Ricostruzione planimetrica fabbrica federiciana. Primi spazi abitati dagli Oratoriani Filippini dalla seconda metà del '600. L'area della piccola corte fino il 1922 è spazio interno. Elaborazione grafica arch. Valentina Radi

Figg. 23-24 - Scalone Ottocentesco. Archivio Fotografico Biblioteca Federiciana di Fano

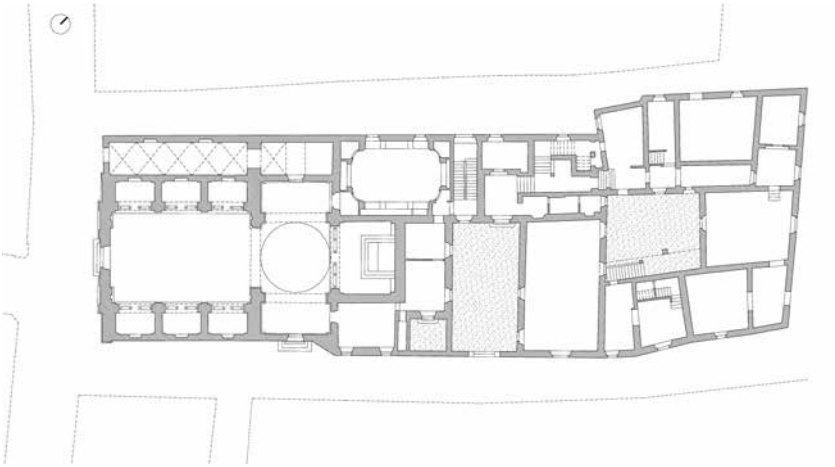


Fig. 25 - Ricostruzione planimetrica fabbrica federiciana. Oratorio detto Piccolo 1832. Elaborazione grafica arch. Valentina Radi

Figg. 26-27 - Corte ingresso alla biblioteca. Archivio Fotografico Biblioteca Federiciana di Fano

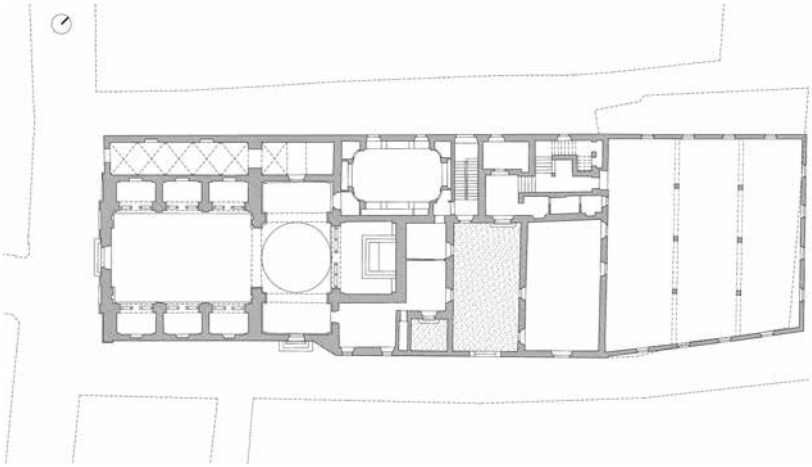


Fig. 28 - Ricostruzione planimetrica fabbrica federiciana. Prima ipotesi di ricostruzione nuovo corpo destinato a deposito libri e sala lettura. Elaborazione grafica arch. Valentina Radi

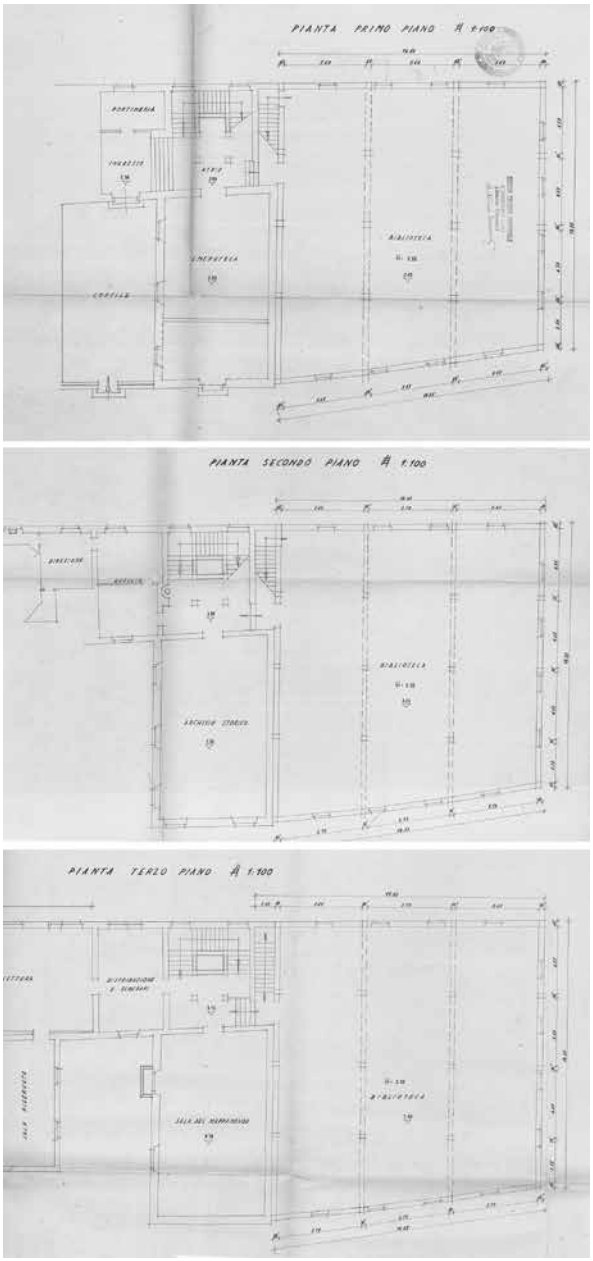



Fig. 29-30-31 - Primo progetto di ricostruzione nuovo corpo destinato a deposito libri e sala lettura. Ingegnere Antonio Travostini. Archivio Biblioteca Federiciana di Fano

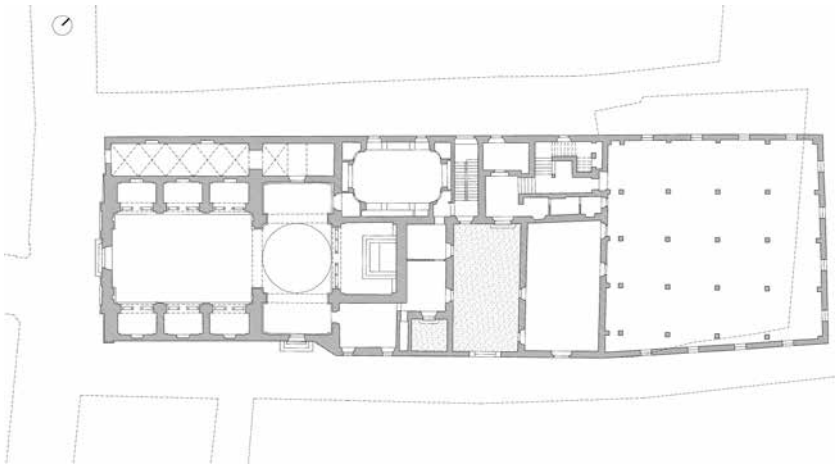
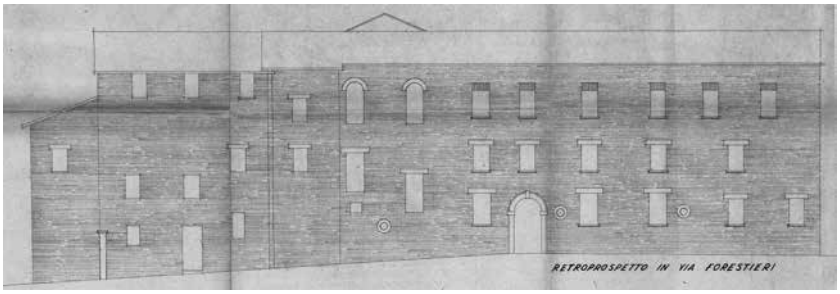
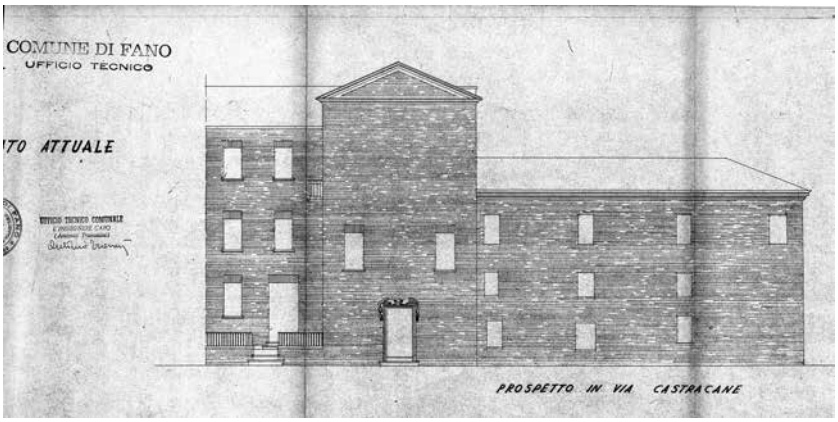
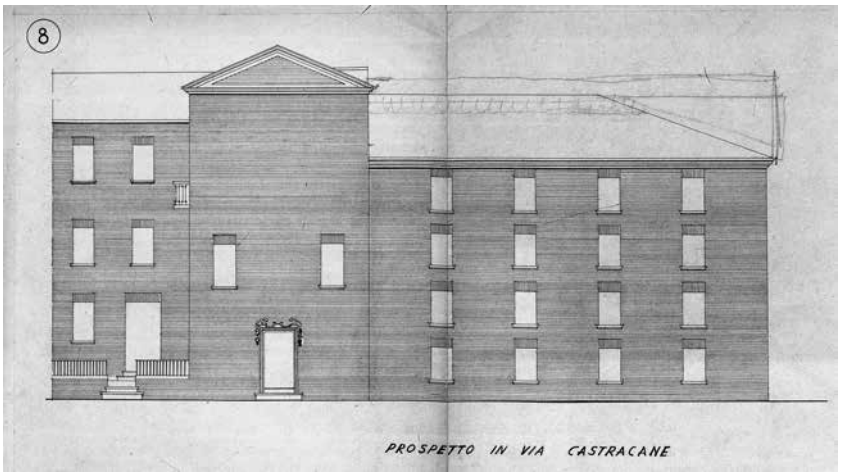


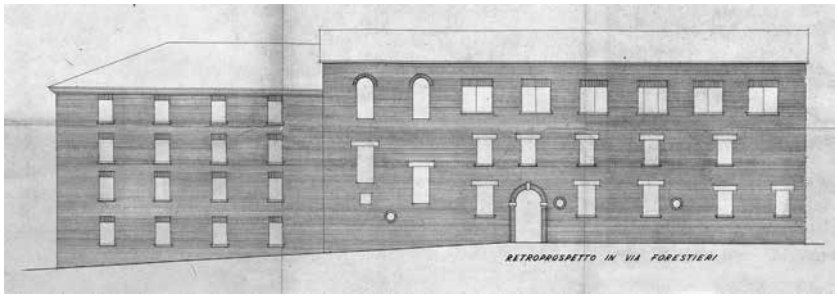
Fig. 32 - Ricostruzione planimetrica fabbrica federiciana. Soluzione definitiva di ricostruzione nuovo corpo destinato a biblioteca. Elaborazione grafica arch. Valentina Radi




Figg. 33-34 - Prospetto di Stato di Fatto, via Forestieri e via Castracane. Ricostruzione della nuova ala bibliotecaria, 18 agosto 1964 ingegnere Antonio Travostini. Archivio Biblioteca Federiciana di Fano




Figg. 35-36 - Prospetto di Stato di Progetto, via Castracane e via Forestieri. Progetto ricostruzione della nuova ala bibliotecaria ingegnere Antonio Travostini. Archivio Biblioteca Federiciana di Fano

Figg. 37-38 - Vedute su via Castracane, ingresso alla biblioteca, complesso di nuova sala archivi e lettura. Archivio Fotografico Biblioteca Federiciana di Fano

Fig. 39 - Dettagli corte d'ingresso

Figg. 40-41-42 - Dettagli fronte via Forestieri

Fig. 43 - Archivio di Stato. Archivio Biblioteca Federiciana di Fano

Figg. 44-45-46 - Dettagli fronte via Castracane

Fig. 47 - Interno biblioteca Federiciana. Archivio Biblioteca Federiciana di Fano

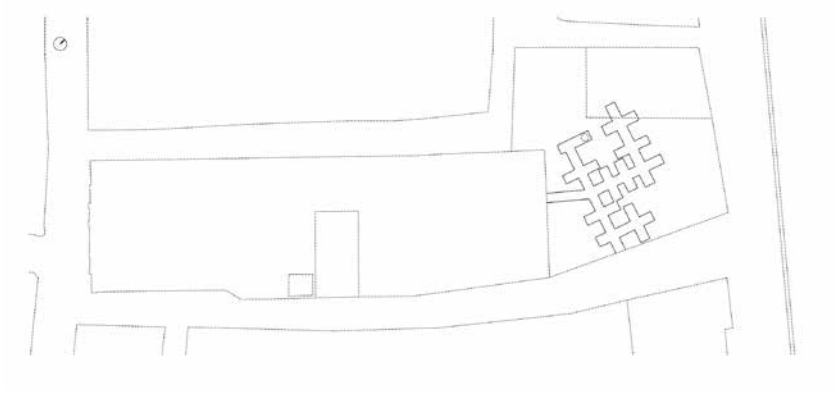


Fig. 48 - Ricostruzione planimetrica isolato. Piano ipogeo anno 2018. Elaborazione grafica arch. Valentina Radi

# Uno scorcio sul governo papale attraverso la «pianta del Palazzo Apostolico, e Magistrale della Città di Fano»

*Iacopo Benincampi*

Il fondo della «Congregazione del Buon Governo» dell'Archivio di Stato di Roma offre una grande varietà di documenti concernenti le tematiche più diversificate.[1] Dal bilancio delle finanze locali all'assegnazione dell'appalto per la riscossione delle gabelle come il controllo sulle spese inerenti strade, acque, passaggi di truppe, calamità naturali, pascoli e affitti, i vari faldoni della sezione «Atti per luogo» raccolgono incartamenti di varia natura e provenienza, capaci di ricostruire tanto l'immagine complessiva dello Stato della Chiesa fra XVII e XIX secolo quanto la condizione particolare di ciascuna delle realtà territoriali che lo componevano: una risorsa di inestimabile valore per la ricerca storica.[2] E, fra le molteplici evidenze conservate, non mancano i riferimenti all'architettura, seppur circoscritti di norma ai beni di proprietà pubblica.

Pertanto, nonostante la maggior parte dei *dossier* fanesi attinenti all'edilizia riguardino il porto della città e la sua cura[3], ciò nondimeno si possono rintracciare carteggi afferenti anche ad altri fabbricati comunali. È il caso dell'anonima «pianta del Palazzo Apostolico, e Magistrale della Città di Fano» (*fig*. 01)[4]: una testimonianza preziosa sulla forma fisica del governo papale locale proprio a pochi anni dalla sua prima destituzione.

## *Il disegno e le vicende a questo connesse*

La storia della sede tradizionale del potere fanese ha origini antiche[5]. Oggetto di molteplici rimaneggiamenti l'immobi-

le fu probabilmente la prima residenza di Galeotto I Malatesta (1330ca-1385) il quale, investito ufficialmente del possesso di Fano nel 1357, stabilì qui la sua dimora, ragionevolmente al fine di sfruttarne la strategica posizione centrale all'interno dell'abitato. Caduta però che fu la Signoria nel 1463 e concesso alla comunità di divenire vicariato ecclesiastico evitando in tal modo l'annessione al Ducato di Urbino, lo stabile fu adibito a palazzo del «Pubblico» e residenza del Governatore: una funzione che permase invariata fino all'arrivo delle truppe giacobine alla fine del XVIII secolo. Infatti, accadde esattamente in quegli anni turbolenti che, mutando le mansioni, il relativo assetto interno dell'edificio venne profondamente riformato e le sale spogliate di gran parte di quei simboli propri del dominio ecclesiastico. Tuttavia, in realtà, fu solo a seguito del terremoto del 17-18 marzo 1874 che la struttura, entrata in crisi in più di un punto, cominciò a essere alterata nelle sue componenti fondamentali: un rinnovamento radicale intrapreso prima nel 1898 dall'ingegnere Giuseppe Baldinucci[6] e – successivamente – portato avanti in un'altra ala dall'architetto Alberto Calza Bini (1881-1957), allorché nel 1929 si installarono in alcune sale interne gli uffici generali della Cassa di Risparmio di Fano.[7]

Dunque, si tratta di un manufatto stratificato che della configurazione di epoca pontificia ha preservato una memoria scarna, parzialmente però ricostruibile attraverso le fonti. E, proprio fra queste si potrebbe annoverare il ritrovato disegno del palazzo, la cui riproduzione nel dettaglio degli ambienti – misurabili per mezzo della «Scala di palmi 200 romani» – consente una lettura puntuale delle funzioni e della suddivisione degli spazi, così come erano usufruiti a metà del Settecento.

Anzitutto, a una prima osservazione evidente appare l'intento tecnico dell'elaborato: una planimetria puntualmente contrassegnata da rimandi in legenda e variamente tinteggiata col proposito sia di distinguere in «colorito di rosso» gli alloggi costituenti «l'Apartam.to del Palazzo Apostolico con cancellerie» sia soprattutto di segnalare in nero le effettive stanze di

appannaggio dell'amministrazione comunale. D'altronde, è qui che si concentra l'attenzione del disegnatore, il quale annota diligentemente non solo la destinazione dei vari vani – dalla «Sala del Magistrato» e «Segreteria del Mag.to» alla «cappella» e alla «Cam.a del Consiglio con sotto l'Arco detto della Regina che è di passaggio dal Cortile alla Strada» – ma precisa anche la posizione di alcuni altri connettivi reputati di particolare importanza, come la «Loggia che introduce alla Sala», la «Scala principale del Palazzo del Magistrato» e il «Voltone che dà ingresso al Palazzo del Magistrato e Governatore», arrivando fino ad abbozzare una «parte della piazza della città» nonché il «portico nella Piazza con sopra il Teatro».[8]

Tutta questa accuratezza non è però fine a sé stessa. Viceversa, tale meticolosità sembra in realtà tratteggiare un obiettivo lucido e programmaticamente definito, ossia evidenziare la distribuzione interna e chiarire la compatibilità o meno di questa con la presenza delle «camere à pianterreno date per uso della ceriera». E questo perché fu proprio questo contratto di locazione a suscitare la «lite» che determinò la stesura del grafico.

Sostanzialmente, come pare intendersi dalle carte sopravvissute, un certo mercante di nome «Mariano Politi, e compagni negozianti di cera»[9] avevano fatto nel 1755 istanza di utilizzare «l'Orto sotto il Palazzo Priorale per costruire in esso un Orto di Cere»[10]: una opportunità che il Consiglio comunale aveva accolto con interesse, considerati gli introiti che questo commercio avrebbe garantito al Municipio. Conseguentemente, si erano concessi gli opportuni permessi perché fossero fabbricati «i necessarij Magazzeni, Botteghe, Officine, Cadaje, Tavolati, et altro con la sensibile spesa di sopra mille, e duecento scudi romani».[11]

Tuttavia, non tutti i membri dell'oligarchia fanese erano rimasti soddisfatti dalla decisione assunta. Al contrario, alcuni aristocratici lamentavano sia il pericolo di questo tipo di lavorazioni sia il poco guadagno in realtà connesso a questo genere di manifatture: una valutazione costi-benefici che propendeva – a

loro giudizio – decisamente a sfavore dell'introduzione in città di una simile attività.

> Avendo il Consiglio Gnle di Fano nel mese di Marzo dell'anno corr.te 1755 affittato ad un mercante di Perugia per anni 20 l'Arsenale, le Camere del danno dato vecchio, la Loggia sotto la Cucina al Pianterreno, ed il gran Cortile interiore del pubblico Palazzo per stabilirvi una Fabbrica di Cera con la ricognizione di s. 15 di essa in ogni bimestre al Magistrato esercente, e di s. 10 all'anno al Referendario, e alla Comunità per la pigione il rilasso alla med.a di due bajo. per libra nelle novanta che annualmente impiega in certe Opere Pie, il qual rilasso viene à portarle un utile di paoli dieciotto all'anno, e nulla più: Gli Eletti della Congr. ne del Porto O.ri u.mi dell'EE. VV. videro subito, che sorpresi, ed allettati i Consiglieri da que vantaggi, che saltano generalm. te agli occhi di tutti, quando si sente parlare d'introduzione di manifatture, e d'Arti, non meno che dal piccolo privato guadagno della poca cera loro offerta, senza esaminare i Panni che al Decoro, ed all'utile publico ne ridondavano, avevano accudito al d.o Affitto, e si erano in oltre arrogata un'autorità, che né potevano avere di derogare ai Capitoli della Dogana, e di accordare all'Impresario non solam.te il franco dalle Gabbelle d'Introduzione di tutte le cere, gregge, ragie di Pino, Cottoni, Carbone, Miele, e d'ogni altro genere, che fosse per portarsi in città à serviggio della Fabbrica, ma ancora la libera estrazione di tutte le cere lavorate dalla Fabbrica med.a obbligando in oltre la Cassa pubblica alle spese necessarie per ridurre le fabbriche, ed il sito ad uso dell['']Artificio.
>
> Credendo però essi Eletti debito indispensabile del loro Ufficio di rendere informate l'EE. VV. de pregiudizj manifesti, che da tal risoluzione irreparabilmente devono derivare, non meno alla Comunità, che alla Cassa del Porto, che in vigore di Pontificj Chirografi gode i sopravvanzi delle Dogane, e gli emolumenti di tutte le spedizioni, cose in oggi alla med.a tolte colla pretesa franchigia à favore de fabbricatori della Cera, prima che ulteriormente s'inoltrino que lavori, à quali si è già cominciato à metter mano, per ridurre i descritti fondi del pubblico Palazzo ad uso della d.a Cereria, supplicano umil.te l'EE. VV. à benignamente considerare, se l'accennato contratto celebratosi dal Pubblico coll'Impresario della cera possa avere sussistenza, sia per ragione del tempo, sia per conto delle facoltà [e] sia finalmente per l'ommissione del necessario Bilancio dell'utile, e danno pubblico.[12]

E, a sostegno di questa tesi si aggiungeva:

> Né vale il replicare, che in tutte le introduzioni delle Arti, e delle Manifatture bisogna sempre dapprincipio discapitare per l'abbondante frutto, che poi dallo stabilimento delle medesime se ne ricava; perché il negozio della Cera rispetto al Ben pubblico non è di tal natura, e si vede subito, che ne termini, ne' quali la Communità hà stipolato il contratto, il Danno è, e sarà per essere sempre maggiore sarà lo sfalco della Dogana, e l'utile non potrà mai sperarsi dalla città, se è vero, com'è verissimo, che questa à riserva di pochissimo miele, e cera vergine, che tanto, e tanto vende all'altre fabbriche, ed à molti mercanti, che ne fanno incerta, manca degli altri generi, e quel ch'è peggio, il Popolo non vi puol essere impegnato, mentre à far andare la d.a Cereria quattro, ò cinque persone al più, sono sufficienti.[13]

Ciò nondimeno, tale posizione raccoglieva solo una minoranza dei «SS.ri Consiglieri», giacché la maggior parte di questi riteneva – invece – utile e conveniente il contratto stipulato, denunciando altresì le rimostranze presentate come una perniciosa opposizione avanzata sulla base solo di interessi personali.

> Per parte del publico Generale Conseglio della Città di Fano Oratore umilissimo dell'EE. VV., si rinuovano le suppliche per l'approvazione della concessione, Franchigia, ed indulti stipolati à favore di Mariano Politi Mercante Anconitano per l'introduzzione dell'Arte della Ceriera in detta Città tanto decorosa al Publico, e vantaggiosa al Privato, come si è dimostrato nell'antecedente supplica giustificata con il Sommario già distribuita all'EE. VV. e spera dalla loro somma cognizione, e prudenza riportarne la grazia, non solo per le raggioni esposte in detta antecedente supplica, ma ancora per l'altre da riferirsi in appresso.
>
> Ed accioché non si ritardi tal grazia per li due più specioli pretesti, cioè del pericolo dell'incendio dell'Archivio publico, e del danno della Dogana, indicati dall'incognito Ricorrente, che esente d'ogni pena, e danno propone ciò che le piace, vengono supplicate per riconoscere l'insossistenza del primo, di porgere un'occhiata benigna all'annessa Pianta, il di cui autentico originale resta in mano di Monsignor Illustrissimo Ponente, e ponderare con essa le seguenti raggioni esclusive ad evidenza di qualsivoglia benché remotissimo pericolo.[14]

Di qui prendeva perciò ragione la realizzazione della pianta inviata a Roma: un prodotto teso a mostrare concretamente lo stato di fatto del palazzo Apostolico e l'assoluta sicurezza e coscienziosità in cui aveva agito il Comune[15], desideroso unicamente di incentivare gli scambi locali e arricchire in tal modo il piccolo centro urbano, altrimenti sempre più marginale nel contesto della legazione di Pesaro-Urbino.[16] Del resto, l'impasse cronica in cui versava continuamente la manutenzione dello scalo marittimo e delle sue strutture accessorie nonché la difficoltà con cui si erano portate a termine altre opere pubbliche – ad esempio la torre civica[17] – avevano acutito le difficoltà finanziarie in cui ormai da diverso tempo versava la località e, pertanto, ora più che mai si rendeva tassativo spronare l'industria fanese.

Sfortunatamente, questi propositi di rilancio non ebbero il successo auspicato. Anzi, dichiarato «nullo, ed irrito il predetto Contratto»[18], si pose fine alla vicenda senza possibilità di reclamo: una sconfitta a cui si sommò – per giunta – l'obbligo di indennizzare Mariano Politi per i danni materiali da quello subiti.[19]

*Qualche notizia sul palazzo nel Settecento.*

Stando a un puntuale resoconto redatto dal governatore Valerio Rota (gov. 1703-06), già nella primavera del 1703 si procedette a «osservare questo Palazzo Ap.co» di Fano il quale, «rimasto danneggiato dal terremoto» che pochi anni prima aveva colpito la città, aveva adesso cominciato a presentare allarmanti crepe.[20] E dello stesso avviso era un decennio più tardi anche Mons. Maffeo Nicolò Farsetti (gov. 1710-17)[21] il quale – dopo aver richiesto una prima perizia ai capomastri locali Francesco Maria e Bartolomeo Betti nel 1711 a riguardo del «risarcimento, che deve farsi della volta reale di questo Palazzo, che minaccia evidente ruina»[22] – era tornato più volte ad avanzare «colla dovuta venerazione all'E. V. l'ingionto memoriale dato in cotesta S. Cong.ne per stante del Confaloniere, e Priori di questa Città, che

fano instanza per la licenza di potersi prevalere di scudi cento cinquanta M.ta Rom.a per risarcire il voltone dell'ingresso di questo Palazzo Ap.lico, che minaccia ruina»[23]: una preoccupazione che presumibilmente venne condivisa anche dai dicasteri romani i quali – di conseguenza – dovettero fornire il loro nullaosta alle necessarie riparazioni. Così, per lo meno, pare intendersi indirettamente da una lettera indirizzata alla Congregazione del Buon Governo dal governatore Luca Melchiorre Tempi (gov. 1725-30) e datata al 1727: una missiva che, nel «rappresentare, che per il noto temporale della sera delli 2 luglio prossimo scorso restò non solo danneggiata la campagna, mà anche la città stessa», offriva anche una panoramica generale sulle condizioni in quel momento del palazzo pubblico, del quale solamente risultavano «rotte dalla grandine l'invetriate» e per cui unicamente «vi bisognano scudi 22:91».[24]

Di qui non si registrano altre notizie certe sullo stato della costruzione almeno fino al 1789, allorché il neo-governatore Diodato Bisleti si lamentò della situazione di fatiscenza della sua nuova abitazione. Infatti, appurato che «lo stato in cui ho ritrovato questo Palazzo Apostolico destinato alla mia residenza, non hà permesso che abbia potuto per anche abitarlo», il funzionario compilava una minuziosa relazione circa i principali inconvenienti degli appartamenti in cui avrebbe dovuto dimorare. Da «qualche muro danneggiato dal terremoto» del 1786[25] alle finestre e «zoccoli delle stanze» – finiture giudicate in pessimo stato di conservazione – diverse si andavano in tal maniera elencando le criticità di questa parte dell'edificio, non ultime «le scale finalmente, che conducono allo stesso Palazzo tanto malamente andate, altrettanto mal sicure da poterle scendere, e salire»[26]: una condizione di diffuso degrado per cui si invocava un pronto soccorso da parte delle autorità romane.[27] E quest'ultime non mancarono di accordare il loro favore.

I lavori procedettero velocemente giacché, neppure trascorse un mese, che già il pittore Ippolito Albertini presentava il

suo conto[28], così come il «Sig.r Matteo Tommassoni Architetto di Cod.a Com.tà, e Stipendiato» la sua «Nota».[29]

Tutta questa rapidità sorprese gli uffici papali che, insospettitisi, chiesero dunque al Governatore puntuali spiegazioni. L'amministratore non si sottrasse ai suoi doveri e, per tramite di una lunga requisitoria, spiegò le ragioni sottese a tale sveltezza.[30] Certo, era vero che «da cot.a prelodata S. Cong.ne con veneratiss. ma dei 19 d.o [settembre 1789]» era stata ordinata «l'accenzione della candela per deliberarsi i riattamenti sud.i al miglior oblatore».[31] Tuttavia, data la lentezza delle pratiche burocratiche e l'urgenza dell'aggiustamento almeno «di un muro che prevedevasi nell'imminente rovina», il funzionario non aveva potuto esimersi dal provvedere alla propria sicurezza e quella dei suoi familiari anticipando perciò le autorizzazioni.

La giustificazione venne accettata e – per quanto noto – non si presero provvedimenti disciplinari. Del resto, ben altri cominciavano ad essere allora i problemi di cui occuparsi. La rivoluzione francese stava smuovendo le cancellerie dell'intero continente e un nuovo vento di indipendenza aveva iniziato ad agitare la quiete di diverse realtà italiane, compreso lo Stato della Chiesa. Quella parziale autonomia invero svuotata di ogni prerogativa che per lungo tempo aveva soddisfatto i campanilistici sentimenti delle oligarchie locali ormai non raccoglieva più che pochi e incerti gruppi d'interesse, mentre la maggioranza della piccola e media borghesia guardava a cambiamenti universali, lontani dalle logiche latifondiste e proiettati al commercio e all'industria. E il palazzo Apostolico di Fano, immagine del potere ecclesiale e parallelamente anche dell'autonomia della città, raccoglieva in sé tutti questi sentimenti contrastanti in un disegno architettonico fatto sì di eterogenee giustapposizioni ma, proprio in virtù di questa sua identità, disponibile sempre a continue interpolazioni e sperimentali integrazioni; ad esempio, quella dell'arte della «cereria».

**Allegato 01** – ASR, *Congregazione del Buon Governo*, serie II, b. 1517, cc. n. n, *ad vocem,* legenda del disegno anonimo della «Pianta del Palazzo Apostolico, e Magistrale della Città di Fano» (1755ca).

*Pianta del Palazzo Apostolico e Magistrale di Fano.*
*A. Parte della piazza della Città.*
*B. Voltone, che dà ingresso al Palazzo del Magistrato, e Governatore.*
*C. Cortile Comune, per il Magistrato e Governatore.*
*D. Scala principale del Palazzo del Magistrato.*
*E. Camera dell'Uffizio del Danno Dato.*
*F. Loggia che introduce alla Sala.*
*G. Sala del Magistrato.*
*H. Anticamera.*
*I. Cam.a del Consiglio con sotto l'Arco della Regina che è di passaggio dal Cortile alla Strada.*
*L. Altra Camera d'Udienza.*
*M. Ultima Camera.*
*N. Camerino.*
*O. Cappella, e a pianterreno Camera per Ceraruolo.*
*P. Tinello.*
*Q. Cucina, e sotto Fornace per la cera.*
*R. Nuova Fabrica entro l'Orto fatta dagl'Artedici della Ceriera.*
*S. Orto del Mag.to per commodo della detta Fabrica della Cera.*
*T. Segreteria del Mag.to*
*Il colorito verde segnato G.H.O.P.Q. sono camere à pianterreno dotate per uso della ceriera.*
*Tutto il colorito di rosso dimostra l'Apartam.to del Palazzo Apostolico con cancellerie.*
*V.X. Camere a pianterreno inservienti al Magistrato, e rimaste libere.*

**Allegato 02** – ASR, *Congregazione del Buon Governo*, serie II, b. 1517, cc. n. n, *ad vocem, Supplica* indirizzata alla Congregazione del Buon Governo dal mercante anconetano Mariano Politi (Fano, 5 agosto 1758).

*E.mo, e R.mo Pnpe*

*Mariano Politi, e compagni negozianti di cera nella città di Fano Oratori umil.mi dell'E. V. con profondo ossequio espongono come da una Congregaz.ne particolare da Comunisti di detta Città celebrata sotto il dì 10 Marzo 1755 fu per il lasso di anni quindici accordato alli Oratori l'Orto sotto il Palazzo Priorale per costruire in esso un Orto di Cere; E postatosi indi detta Congreg.ne nel Gnle Consiglio sotto il dì 13 di detto Mese qui detta concessione come proficua al Pub.o bene, ed utile eziandio per l'introduzione in Fano di un tale Opificio anche sotto l'obbligo di vane ricognizioni si al Publico, che ai Magistrati pro tempore non approvata ma protratta ancora al termine d'anni venti. Lo che incoraggì l'Oratori à rendere detto sito assistito, e commodo per la cerriera con fabbricarvi i necessarij Magazzeni, Botteghe, Officine, Cadaje, Tavolati, et altro con la sensibile spesa di sopra mille, e duecento scudi romani.* [verso] *Espostosi poi l'affare all'E. V. piacque di approvare detta Concessione di sito non per li anni venti giusta la risoluzione conciliare, ma per soli anni cinque, come costa dalla lettera della Sac.a Cong.ne del B. G. dell'E. V. firmata li 17 maggio 1755 con la condizione però di poterne ulteriorm.te supplicare l'E.za V.ra.*

*In tale stato di cose porgono li Oratori sotto l'occhio benigno, e giusto dell'E. V. la loro situazione in affare di tanto Interesse, perché certam.te non aviano mai i ricorrenti aderito à tante gravi necessarie spese, se non avessero per loro creduto durevole il termine della concessione accordato per li venti anni à norma della anzidetta risoluzione; agiungendo di più che se mai detta ceriera da loro con tanto dispendio edificata durar non dovesse, che per il limitato termine di cinque anni, non solo gl'Oratori gittato avrebbero il* [recto] *loro contante in detto Opificio, ma si andrebbero anche per il resto in manifesta ruina, giacché è notissimo, che ogni sorte di negozio nei primi anni non può rendere mai tanto, che supplisca*

*al compenso delle sofferte spese tanto che sarebbero nel manifesto caso d'un manifestissimo danno emergente, e lucro cessante. Onde li Oratori pieni di fiducia nell'incorrotta giustizia, e patente Pietà dell'E. V.ra umil.te supplicano la medesima à degnarsi di prorogare detta concessione tanto vantaggiosa à tenore dell'anzidetta Conciliare risoluzione. Che della grazia*

**Allegato 03** – ASR, *Congregazione del Buon Governo*, serie II, b. 1520, *Fano, 1788-90,* cc. n. n., *ad vocem*: lettera indirizzata alla Congregazione del Buon Governo dal governatore Diodato Bisleti attinente ai lavori del Palazzo Apostolico di Fano (Fano, 9 agosto 1789).

*E.mo, e R.mo Sig.re Sig.re P.ne Col.mo*

*Lo stato in cui ho ritrovato questo Palazzo Apostolico destinato alla mia residenza, non hà permesso che abbia potuto per anche abitarlo, continuando tutt'ora la mia permanenza in questo Convento de' PP. Conventuali dove alla mia venuta mi convenne ricoverare. Vi è qualche muro danneggiato dal terremoto. Le fenestre sono in uno pessimo stato. I zoccoli delle stanze affatto rovinati, e le scale finalmente, che conducono allo stesso Palazzo tanto malamente andate, altrettanto mal sicure da poterle scendere, e salire. Essendo necessario pertanto* [verso] *l'occorrente ristauro, ed informato, che questi appartenga alla Com.tà, hò dovuto ricorrere alla bontà di V. E. affinché voglia degnarsi dar gl'ordini opportuni che il divisato Palazzo venga riattato, ed accommodato nella forma, e decenza che si conviene. Implorando dunque da V. E. questa grazia, col bacio alla S. Porpora pieno di stima, e rispettoso ossequio devotamente mi riprotesto.*

*Di V. E. R.ma*

*Fano, 9 Agosto 1789*
*Umilissimo Dev.t e Obb.o Servitore*
*Diodato Bisleti Gov.e*

**Allegato 04** – ASR, *Congregazione del Buon Governo*, serie II, b. 1520, *Fano, 1788-90,* cc. n. n., *ad vocem*: lettera indirizzata alla Congregazione del Buon Governo dal governatore Diodato Bisleti (Fano, 10 settembre 1789).

*E.mo, e R.mo Sig.re Sig.re P.ne Col.mo*

*Partecipati al Magistrato di questa Città gl'ordini veneratissimi di V. E. dei 8 dello scaduto relativi alla formazione della Perizia sopra i lavori, che occorrono al ristauro di questo Palazzo destinato per mia Residenza, il med.o mi hà passate tre distinte Perizie, le quali mi do l'onore di umiliare rispettosamente a V. E. affinché possa prendere in seguito quelle determinazioni, che crederà convenevoli, e baciandole intanto con profondissimo ossequio la S. Porpora pieno di stima, e rispetto hò il vantaggio distintam.te confermarmi.*

*Di V. E. R.ma*

*Fano, 10 Settembre 1789*
*U.mo Dev.t e Obb.o Servitore*
*Diodato Bisleti Gov.e*

**Allegato 05** – ASR, *Congregazione del Buon Governo*, serie II, b. 1520, *Fano, 1788-90,* cc. n. n., *ad vocem*: perizia di Ippolito Albertini attinente ai lavori del Palazzo Apostolico di Fano (Fano, 2 ottobre 1789).

*Al nome di Dio. Amen, Fano q.to dì 2 ott. 1789*

*Lavori fatti da me Ippolito Albertini Pittore nel Palazzo Ap.lico, colla preferenza, et inteligenza del Nob.e Sig.r M.se Pompeo Zagarelli Soprastante del Commune. Per avere riattate varie zocche, le quali si ritrovavano in pessimo stato, come pure riattato varie riquadrature per essere le med.e scrostate fuori di modo, avere dipinto varj cassabanchi, e Porte compreso robba e fattura, s. 16:00*

**Allegato 06** – ASR, *Congregazione del Buon Governo*, s. II, b. 1520, *Fano, 1788-90,* cc. n. n., *ad vocem*: lettera indirizzata alla Congregazione del Buon Governo dal governatore Diodato Bisleti attinente ai lavori del Palazzo Apostolico di Fano (Fano, 11 ottobre 1789).

*E.mo, e R.mo Sig.re Sig.re P.ne Col.mo*

*Per non potere istantaneam.te all'arrivo che feci in questo Governo portarmi ad abitare questo Palazzo Apostolico a cagione che varij muri del medesimo crollati dalle scosse dell'ultimo Terremoto minacciavano rovina, mi situai nel Convento del PP. Conventuali, e supplicai la S. Cong.ne di permetter il necessario riattamento. Annuendo la medesima alle mie istanze con veneratissima lettera dei 8 Agosto pros.to si degnò rescrivere che avrebbe prese le necessarie determinazioni subito che gli fossero state rimesse le Perizie da farsi formare da questi Publici Rappresentanti sulli riattamenti* [verso] *indicati. Formata e trasmessa pertanto la sud.a Perizia con mia ossequiosiss.ma dai 10 dello scaduto, mi venne da cot.a prelodata S. Cong.ne con veneratiss.ma dei 19 d.o ordinata sopra le med.e l'accenzione della candela per deliberarsi i riattamenti sud.i al miglior oblatore. Siccome però il tempo che occorse per riportare il sud.o benigno rescritto non permetteva di dilazionare ulteriormente il riattamento di un muro che prevedevasi nell'imminente rovina à scanso di qualunque infortunio e ad ogetto di provedere alla mia sicurezza e della propria famiglia giacché* [recto] *le mie incombenze mi chiamavano ad abitarlo, dovetti colla prevenzione del divisato Rescritto far poner mani al più necessario qual'era il riferito muro cadente, ed alla rinuovazione di alcune memorie e Pitture nel med.o anticamente fatte, le quali è l'una, e l'altra fatte col magior sparmio secondo le perizie, che ossequiosam.te le compiego essendo alla somma di s. 75:48:3. Trovandosi pertanto questi lavori già fatti, non è potuto secondo gl'ordini di V. E. devenirsi all'intiera delibera di tutti gl'altri compresi nelle Perizie comes.a trasmesse, perché in essa rimanevan compresi* [verso] *anche questi; Che però supplico l'E. V. voler ap-*

*provare le spese occorse né sudetti lavori, poiché per i rimanenti, mi darò Jo il pensiere che sia puntualmente eseguita l'intenzione della S. Cong.ne relativa alla delibera come alla sud.a Veneratis. ma, e baciandole con profondis.mo ossequio la S. Porpora pieno di stima, e rispetto devotam.te mi confermo.*

*Di V. E. R.ma*

*Fano, 11 ottobre 1789*
*U.mo Dev.t e Obb.o Servitore*
*Diodato Bisleti Gov.e*

**Allegato 07** – ASR, *Congregazione del Buon Governo*, serie II, b. 1520, *Fano, 1788-90,* cc. n. n., *ad vocem*: *Nota* di Matteo Tommassoni attinente ai lavori del Palazzo Apostolico di Fano (1789ca).

*Nota de' lavori fatti nel Palazzo Ap.lico coll'Assistenza del Nob.e Sig.r M.se Pompeo Zagarelli Soprastante del Commune stante le scosse di terremoto, che anno posto in pessima situaz.e il d.o Palazzo, ed eseguiti col maggior risparmio in vantaggio di cod.a Com.tà.*

*Per sofitte*

*Bordonali n.3 di piedi 25 a paoli 16 l'uno s. 4:95*
*Boccarelle n. 12 a baj. 27 ½ l'una s. 3:30*
*Sestacchine n. 3 a paoli 12 l'una s. 3:60*
*Mezzi Morali n. 32 a baj. 8 l'uno s. 2:56*
*Grigiole n. 20 a baj. 4 l'uno s. 0:80*
*Chiodi, ovvero Caviglie n. 8 a baj. 05 s. 0:40*
*Berscianelli n. 1000 a paoli 6 il mig.o s. 0:60*
*Calce Viva Cop.e n. 12 compresa la smorcia s. 1:32*
*Arena Carri 6 a baj. 5 il Carro s. 0:30*

*Gesso n. 6000 a paoli 7 ½ il migliare s. 11:50*
*Fattura s. 10:50*
*Nola de' legnami per il d.o lavoro per l'armatura s. 0:75*

*Somma, e segue s. 33:58* [verso]
*Somma di dietro s. 33: 58*

*Per il muro a cortello di nuovo fatto nella sala grande.*
*Considerato il vecchio materiale per un terzo di nuova materia, provedute pianelle n. 400 a poli 4 il % s. 1:60*
*Calce Viva Cap.e 12 unito alla smorciatura s. 1:32*
*Arena Carri n. 8 s. 0:40*
*Gesso n. 2500 a paoli 7 ½ il migliaro s. 1:12:2 ½*
*Fattura della cortellata, e intonacatura, tanto per la parte della sala grande, quanto per la parte della Cuccina e credenza s. 6:50*
*Nolo de legnami per d.a Armatura s. 0:60*
*Ruola del Camino di Cuccina con suo arco di sotto, con altri archetti sotto i fornelli piano di pietra s. 12:00*
*Calce Viva Cap.e 3 s. 0:33*
*Arena un Carro s. 0:05*
*Gesso n. 600 a baj. 7 ½ il % s. 0:45*
*Fattura s. 1:53:1*

*In tt.o s. 59:48:3 ½*

*Il tutto peritato dal Sig.r Matteo Tommassoni Architetto di Cod.a Com.tà, e Stipendiato.*

## NOTE

[1] Si ringrazia il prof. Augusto Roca De Amicis per la consueta disponibilità dimostrata nella preparazione del presente contributo. Riconoscenza va anche al personale dell'Archivio di Stato di Roma [d'ora in poi ASR] per tutta l'amichevole assistenza offerta. Per una panoramica sul fondo della *Congregazione del Buon Governo* [d'ora in poi CBG]: Stefano Tabacchi, *Il Buon Governo. Le finanze locali nello Stato della Chiesa*, edizioni Viella, Roma 2007; cfr. Elio Lodolini, *L'archivio della S. Congregazione del Buon Governo (1592-1847) – Inventario*, Archivio di Stato di Roma, Roma 1956.

[2] In generale, sulle comunità dello Stato Pontificio: Franco Bertini, *Buon Governo e Comunità nello Stato Pontificio del Settecento,* in «Roma moderna e contemporanea», n. 3 (1995), pp. 759-786; Donatella Strangio, *Il sistema finanziario del debito pubblico pontificio tra età moderna e contemporanea*, in «Rivista di storia finanziaria», n. 14 (2005), pp. 7-42.

[3] Per un contributo aggiornato sulla sistemazione del porto di Fano: Iacopo Benincampi, *Trasformazioni del porto di Fano nel XVIII secolo. Dalla «speranza della felicità» alla «consueta disgrazia di tutte quasi l'opere publiche»*, Ginevra Bentivoglio EditoriA, Roma 2018. Cfr. Aloisio Antinori, *Il porto di Fano dal Rinascimento al periodo napoleonico*, in Giorgio Simoncini (a cura di), *Lo Stato Pontificio,* Olschki, Firenze 1995, pp. 263-279; Franco Battistelli, *Problemi tecnici e funzionamento del porto borghese*, in «Nuovi Studi Fanesi», n. 16 (2002), pp. 69-92.

[4] ASR, CBG, s. II, b. 1517, *Fano, 1778-1781,* cc. n. n., *ad vocem.*

[5] Sulla storia del palazzo: Franco Battistelli, *Il palazzo Malatestiano sede del comune (1463-1874)*, in Franco Battistelli, Daniele Diotallevi (a cura di), *Il palazzo Malatestiano in Fano. Storie e raccolte d'arte*, Cassa di Risparmio di Fano, Fano 1982, pp. 23-43, in particolare pp. 23-33; Id., *Fantasie urbanistiche ottocentesche e restauri del 1898 e del 1930*, in Franco Battistelli, Daniele Diotallevi (a cura di), *Il palazzo Malatestiano in Fano. Storie e raccolte d'arte*, Cassa di Risparmio di Fano, Fano 1982, pp. 43-66, in particolare pp. 43-53.

[6] Cfr. Giuseppe Baldinucci, *Ristauro e Ripristino del Palazzo Malatestiano di Fano*, Società Tip. Cooperativa, Fano 1898.

[7] Franco Battistelli, *Fano. Storia – Monumenti – Escursioni*, Edizioni 2G, Senigallia 1973, p. 75.

[8] All. 01. Anche le precedenti citazioni sono state tutte estratte da questa appendice documentaria.

[9] All. 02

[10] *Ibidem*.

[11] *Ibidem*.

[12] ASR, CBG, s. II, b. 1517, cc. n. n, *ad vocem*, *Memoriale* indirizzato alla Congregazione da parte degli «Eletti del Porto di Fano» senza data ma plausibilmente risalente al 1755 stando a quanto riportato nel testo.

[13] *Ibidem*. Si aggiunge: «E tutto ciò per rapporto alla patentissima nullità del Contratto, ed al Danno manifestissimo della Comunità, senza parlare delle di lei convenienze, e disdoro, non che dello stesso Magistrato, e consiglieri, essendo à vista d'ognuno l'improprietà, che un pubblico Palazzo si converta in una pubblica Cereria, e che i rappresentanti oltre agl'incommodi del fumo, e del fetore, col quale trovaranno sempre profumata la loro residenza, non possano più accostarsi, se non per la gran piazza, e scala pubblica, senza potersi servire della segreta, che particolarmente in occasione di Truppe, e d'altri pubblici disturbi, è stata di sovente à Magistrati, ed altri Ministri di opportunissimo scampo, ed accesso; senza far motto del grave scomodo dell'acqua, che non potranno più avere dal Cortile affittato, e dovranno cercare fuori di Casa. E finalmente senza toccare il grave pericolo, che correranno il pubblico Archivio, la pubblica Segreteria, non che l'intiero pubblico Palazzo di rimanere inceneriti da que disastri, che Artifizj, dove si adopera il fuoco, ben spesso vanno accadendo».

[14] ASR, CBG, s. II, b. 1517, cc. n. n, *ad vocem*, *Memoriale* indirizzato alla Congregazione da parte della comunità (Fano, 1755) in cui si comprende che le perplessità dimostrate dal tribunale romano alla concessione erano dovute all'istanza di un «Ricorrente».

[15] Lo certifica un altro grafico che, allegato sempre alla documentazione in esame, approfondisce nel dettaglio la zona del palazzo destinata alla «Ceriera». Cfr. ASR, CBG, s. II, b. 1517, cc. n. n, *ad vocem,* disegno anonimo in «Scala Palmi 100 Romani» così descritto in legenda: «A= Archivio, che hà l'ingresso, e lume dalla parte del Cortile publ.co, senza altra luce dalla parte dell'orto della Ceriera./ B= Arsanale con volta reale doppia, in'oggi magazeno per la Ceriera diviso da un muro di una testa per transito dal Cortile pub.co all'Orto d.o La Ceriera./ C= Sito prestato ad'uso del Magistrato./ D= Camera per Bottega della Fabbrica della Cera./ E= Portico con'Archi, e volta reale per due fornacelle, e vasca della certera, che dalli centri delle dette fornacelle s'introduce il fumo nella canna del camino della cucina del Mag.to al Piano Nobile, come si vede punteggiato in Pianta Lett: F in mezzo all'Arco come nelle altre due fornacelle sito fabbricato./ G. Che come sopra và incannellato il fumo delle medesime, che il tutto si riconosce chiaram.e in Pianta./ H= I= Distanza dal muro divisorio del Archivio, ed'Arsenale di palmi 116 sino alle fornacelle sotto il Portico segnato Lettera E».

[16] Per un'idea: Michele Tagliabracci, *Vicende del porto di Fano durante gli interventi dell'ingegnere Pietro Paolo Gabus (1718-1725)*, in «Nuovi Studi Fanesi», n. 29 (2017), pp. 55-118.

[17] Iacopo Benincampi, *Opere di «pubblica felicità» a Fano nel Settecento. Vanvitelli, Buonamici e la torre comunale*, in corso di pubblicazione. Cfr. Riccardo Paolucci, *Il Campanile di Piazza*, in «Studia Picena», n. 16 (1940), pp. 43-60; Franco Battistelli, *La presenza fantasma del Vanvitelli a Fano,* in «Nuovi studi fanesi», n. 23 (2009), pp. 135-146.

[18] ASR, CBG, s. II, b. 1517, cc. n. n, *ad vocem, Memoriale* indirizzato alla Congregazione da parte degli «Eletti del Porto di Fano». Cfr. *supra*

[19] *Ivi*, cc. n. n, *ad vocem,* lettera indirizzata alla Congregazione dalla Contessa Maria Romagnoli datata Ancona, 13 ottobre 1777, in cui fa presente come, nonostante Mariano Politi di Ancona avesse «ottenuto dalla Santità di N.ro Signore felicem.te regnante il rescritto, che fosse tenuta d.a Comunità [di Fano] di sborsargli in compenso di tanti danni una certa somma di denaro», il risarcimento ancora non era avvenuto. Nel frattempo, però, lo stesso mercante era deceduto lasciando cinque figli che necessitavano quindi urgentemente d'aiuto, motivo per cui la nobil donna aveva deciso di scrivere al Tribunale romano perché si facesse garante della pronta esecuzione di quanto stabilito.

[20] ASR, CBG, s. II, b. 1505, *Fano, 1703-10,* cc. n. n., *ad vocem,* lettera indirizzata alla Congregazione dal Gov. V. Rota (Fano, 2 marzo 1703).

[21] Membro di una famiglia toscana da poco ammessa al patriziato veneziano, questo prelato fu favorito nella carriera ecclesiastica da un omonimo zio che fu presidente della zecca pontificia. Fu protonotario apostolico e governatore di Rieti. Successivamente, divenne Arcivescovo di Ravenna (1727-41), città in cui morì. Per qualche appunto: Gian Luigi Boccia, *La sede vacante pontificia e le sue medaglie. Conclavi e partecipanti dal 1549 al 1978*, Fragi, Roma 2003, p. 215.

[22] ASR, CBG., s. II, b. 1506, *Fano, 1711-16,* cc. n. n., *ad vocem*, lettera indirizzata alla CBG. dal Gov. M. N. Farsetti (Fano 12, febbraio 1711). La spesa supposta è di 406:50 scudi.

[23] *Ivi,* cc. n. n., *ad vocem*: lettera indirizzata alla Congregazione. da Gov. M. N. Farsetti (Fano, 23 ottobre 1713). La spesa supposta è di 300 scudi.

[24] ASR, CBG, s. II, b. 1508, *Fano, 1726-27,* cc. n. n., *ad vocem*, lettera indirizzata alla Congregazione dal Gov. L. M. Tempi (Fano, 15 agosto 1727).

[25] In realtà, il terremoto a cui si fa riferimento non è esplicitato con chiarezza. Ciò nondimeno, sembra plausibile supporre che il funzionario statale stesse facendo riferimento alla scossa che devastò Rimini nella notte di Natale del 1786: una catastrofe di proporzioni regionali per cui vennero inviati *in situ* a sovraintendere alla ricostruzione tanto l'architetto locale Camillo Morigia (1743-1795) quanto l'esperto papale Giuseppe Valadier (1762-1839). Per un approfondimento sulla vicenda: Emanuela Guidoboni, Graziano Ferrari, *Il terremoto di Rimini e della costa Romagnola: 25 dicembre 1786, Analisi e interpretazione,* SGA, Bologna 1986. Cfr. Archivio di Stato di Rimini [d'ora in poi ASRn], *Archivio Storico comunale* [d'ora in poi ASC], reg. 1758, *Perizie dei danni causati alla Città di Rimino dal Tremuoto nella notte delli 24 Decembre dell'anno MDCCLXXXVI. Distese per ordine della Santità di N.ro Signore PP. Pio Sesto felicemente Regnante ed alla medesima umiliate dall'Architetto Giuseppe Valadier,* 1787; ASRn, ASC, reg. 1953, *Relazione de danni sofferti dalla Città di Rimino, da suoi Borghi, Bargellato, e Contado per terremoto della Notte del SS. Natale dell'Anno 1786 presentata all'E.mo e Rev.mo Principe il Sig.r Cardinale Niccola Colonna di Stigliano legato di Romagna da Camillo Morigia Idrost.co ed Architetto di detta Provincia,* 1786.

[26] All. 03.

[27] All. 04.

[28] All. 05.

[29] All. 07.

[30] All. 06.

[31] *Ibidem*.

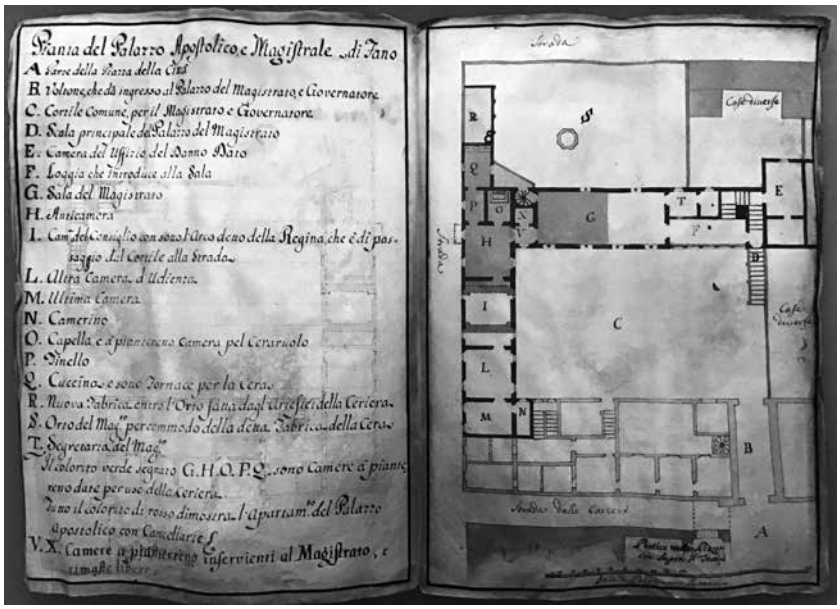



Fig. 01 - ASR, *Congregazione del Buon Governo*, serie II, b. 1517, *Fano, 1778-1781*, cc. n. n., *ad vocem:* Anonimo, *Pianta del Palazzo Apostolico e Magistrale della Città di Fano* (1755ca). Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali.

# L'Istituto Cante di Montevecchio, un po' di storia, un po' di cronaca, un po' di memoria

*Corrado Caselli*

"Labora parta quies" - Dopo il lavoro, il riposo
"Haec meminisse iuvabit" - Sarà bello ricordare tutto questo

Non so perché, ma mi piace pensare che la prima idea di una istituzione che si occupasse di bambini cagionevoli e anziani bisognosi di cure e assistenza, potrebbe essere venuta a quel tal Rodolfo Gabrielli dei duchi di Montevecchio che durante la guerra di Crimea, è il 1855, tra Russia e Turchia, fu dapprima ferito alla battaglia di Sebastopoli, o più precisamente della Cernala, e poco tempo dopo definitivamente trapassò, nell'ottobre di quello stesso anno.

Sarà forse perché in quel periodo furono disputate sanguinosissime guerre, fra cui la II e III guerra d'Indipendenza Italiana. Per la sola battaglia di Solferino (II Guerra) si parlò di ventimila morti. Fu a causa di queste stragi che nacque e maturò l'idea prima di una Croce Rossa Internazionale per opera dell'inglese Florence Nightingale e in assonanza nacquero i vari enti di assistenza per feriti, mutilati e profughi e prigionieri.

La seconda metà dell'Ottocento fu fervidissima di queste iniziative, anche come conseguenza della Rivoluzione Industriale che portò grandi problemi di emigrazione, immigrazione, scardinamento di ordinamenti sociali, di assetti tradizionali come la famiglia patriarcale messa in crisi dal sorgere di nuove industrie, e conseguenti rimescolamenti di masse di forza-lavoro.

E vennero istituite in Italia le varie Opere Bonomelli e Don Gua-

nella, le Società di Mutuo Soccorso, 1' Associazionismo cattolico, San Giovanni Bosco e dopo don Orione, nacquero i Sindacati e le Camere del Lavoro, ( Milano, 1891 ) e i Fasci Siciliani e un primo abbozzo di Soccorso Rosso, la I e la II Internazionale.

Né è da dimenticare l'Enciclica *Rerum Novarum* di papa Leone XIII del 1893 che affrontava, per la prima volta, i grandi problemi che le terremotanti novità del secolo comportavano.

E tutto questo si verificò anche all' estero, si pensi alla nascita della CGT in Francia, alla CNT in Spagna, alle Trade Unions in Inghilterra.

E ancora in Francia il movimento detto delle Hirondelles del padre agostiniano Stefano Pernet, che furono poi in Italia le Piccole Figlie dell' Assunzione.

Ma per venire a noi, c'era nel punto ove ora sorge l'ex Caserma Paolini, il Campo Boario della città (siamo al Primo Novecento) per la compravendita di mucche, marchigiane e non, e capre, e pecore e specie consimili.

Dall'altra parte, verso la collina, sull'attuale via Palazzi che allora doveva essere poco più che uno sterrato, la mole di un palazzo ove ora sorge il Cante di Montevecchio.

Apparteneva a un sensale detto Capròn e il nome anzi il soprannome dice tutto, anche se lui in realtà si chiamava Vincenzo Luzzi.

Ma veniamo a un momento più approssimato, a ricordarne alcune date fondamentali tra storia e un po' di cronaca.

Già dal 1906 Mons. Francesco Masetti (I) aveva rivenduto il palazzo del Capròn cui s'è accennato, dal quale l'aveva rilevato nel 1898 per farne sede di un benemerito istituto per i suoi artigianelli, ragazzi tolti dalla strada, provenienti da famiglie con problemi, per farne una sede e insegnare un mestiere oltre a darne un poco di formazione morale e religiosa.

Ma appunto dal 1906, alla ricerca perenne di spazi più ampi lo rivendette e dopo qualche altro passaggio di proprietà nel 1919 diventano proprietari dell'immobile di via Palazzi (un generale cui in primo tempo era stata dedicata la nuova caserma sorta al posto del vecchio campo boario) la duchessa Olga Spada di Montevecchio e Luisa Palazzi Zavarise. Nasce il nuovo istituto.

Il marito di Olga, Astorre, integrerà 1'acquisto con qualche aggiunta; e inizia il processo di espansione.

Il 22 dicembre 1925 le due proprietarie donano all' Istituto Cante il palazzo (ancora per un po' detto del Capròn) ed un circoscritto terreno che s' era venuto aggiungendo.

Le altre sono tappe di un progressivo espandersi dell'Istituto, in origine dedicato ad accogliere bambini di malferma salute e predisposti a malattie polmonari, per iniziare un percorso di servizio alla comunità cittadina e al contado.

Mons. Francesco Masetti (1852-1923) fu detto a suo tempo, e con buona ragione "il Don Bosco di Fano". Si prodigò per dare affetto, ospitalità e un mestiere a tanti orfanelli altrimenti destinati a crescere nelle strade. Alla perenne ricerca di spazi per le sue benefiche attività, acquistò terreno e palazzo del Capròn. Per poi trasmigrare nel 1906 nel Convento delle Benedettine annesso alla chiesa di S. Agostino. Dopo altro peregrinare fissò definitiva sede nell'Istituto che ancora oggi lo ricorda, essendogli stata dedicata una via cittadina proprio nel punto ove era allogata la sua attività e un salone per conferenze, spettacoli ed eventi culturali.

Si parlò a suo tempo di un'iniziativa volta a intentare un processo di beatificazione, soprattutto per opera di don Guido Berardi, (1904 - 1973), ma poi la cosa non ebbe seguito.

Ormai formalmente costituito, l'Istituto verrà dedicato alla memoria del giovane duca Cante di Montevecchio morto ventiduenne durante la Prima Guerra Mondiale.

Già dal 1920 l'Istituto si dota di un minuzioso regolamento che prevede partitamente diritti e doveri del ricoverato e dei genitori. Si contempla anche la possibilità di accogliere fanciulli ospiti esterni.

La quotidiana assistenza e anche la funzione di dare ai piccoli ospiti una formazione cristiana e civile veniva, affidata alle suore della Sacra Famiglia di Spoleto e tale rimase fino al 2001.

Veniva con precisione indicata la qualità e la quantità del cibo che veniva somministrato ai piccoli ospiti. Accanto ad una normale ed equilibrata dieta potrà stupire (e farci misurare quanto cammino si sia percorso da allora) la quantità di pane quotidianamente assegnata : ben 500 grammi! (La cosa stupirà un po' meno se si penserà che l'esercito di Carlo V Imperatore e re di Spagna verso il 1530 prevedeva per ogni soldato - i famigerati Lanzichenecchi - una razione di pane di 900 grammi al giorno.)

Il Regolamento del 1932 raccomandava inoltre alle buone suore "che siano diligentemente stagnati i vasi di rame".

Fino al 1930 la famiglia dei duchi di Montevecchio fu in grado di sopperire alle necessità materiali dell'Istituto, pur integrate da altri contributi privati e pubblici, ma in quell'anno subì un dissesto finanziario così che la già prevista conversione in Ente Morale trovò accelerata e definitiva attuazione. E anche in forza di ciò l'Istituto continuò a espandersi.

Dalle ventidue ricoverate del 1920 fu continua e inarrestata espansione, e si aprirono anzi altre collaterali iniziative in campo assistenziale, alle quali accenneremo più oltre.

Le ricoverate furono 25 nel 1927, 43 nel 1939 e 76 nel 1943. La "punta" verrà attinta nel 1957 con ben 120 presenze.

In una con l'espansione numerica, procedette anche l'ampliamento materiale dell'Istituto: nel 1934 il padiglione per i bagni, nel 1937 la costruzione di un nuovo refettorio. Nel 1942 si sostituisce

la terrazza originaria e nel 1955, confermata la vocazione dell'Istituto all'accoglienza e formazione di fanciulle e fanciulli (questi s'eran nel frattempo aggiunti) di difficile e travagliata infanzia, viene aggiunto un secondo blocco adibito a servizi vari.

Nel 1977 l'edificio viene completamente ristrutturato, amplierà la propria attività estendendola ad altri servizi e funzioni e tutto lascia pensare che non sia ancora finita, visto che nel 2017/18 è stato aggiunto un altro grande salone per soggiorno e visite parentali.

Un'altra tappa cardine nella storia dell'Istituto è il 1995 quando l'Ente Morale si cangia in ONLUS. Le suore "lasciano" definitivamente nel 2001 e vanno a raggiungere le consorelle già a Fano nell'Istituto Palazzi Zavarise che, si ricorderà, era già legato a doppio con il Cante per la convenzione-collaborazione a suo tempo stipulata tra il Duca Astorre e la Contessa Palazzi Zavarise.

Nel 1980 diventa presidente dell'Associazione Giuliano di Bari, figlio di Giovanni che aveva tenuto la carica fin dal 1940 quando aveva sostituito il presidente uscente Pasqualucci.

L'estensore di questo lavoro ha (quasi) ignobilmente sfruttato, per questa parte storica cui ci accingiamo, i risultati di un precedente pregevole lavoro di Sebastiano Cuva e Paolo Volpini ai quali è doveroso porgere ringraziamenti e scuse per la loro involontaria e inconsapevole collaborazione.

Dunque la parte storica: alla quale ora dedicheremo però meno spazio rispetto ai due citati autori, convinti come siamo della assoluta necessità d'essere essenziali e rapidi per non *embêter le lecteur*, insomma per non annoiare.

Saranno perciò momenti, tranches, sprazzi da cogliere qua e là allo scopo di ricostruire almeno un poco le vicende della famiglia Gabrielli (che tale era il cognome) duchi di Montevecchio, a cominciare da quel Gabrielli da Gubbio che ebbe parte, nientemeno, nello spedire Dante in perpetuo esilio, in quel lontano 1302 del

quale spesso si favoleggia.

Ci fu dunque nella nobile famiglia una nutrita schiera di personaggi, assolutamente in regola con i quarti di nobiltà come quel Giulio II della Rovere (quello che strapazzò Michelangelo accusandolo di infigardaggine per gli affreschi della Sistina).

Aver servito il papa non gli impedì di servire il Duca di Camerino per poi diventare lui stesso signore di quelle terre.

Fu in seguito comandante della cavalleria per papa Clemente VII (Medici) contro Milano. Poi governatore della Dalmazia per nome e per conto dei Veneziani nel 1538. Infine Luogotenente generale sotto Cosimo I Granduca di Toscana nel 1554.

Poi Ludovico (M. 1699), figura non poco bizzarra, prima uomo di chiesa, poi, datosi alla carriera militare, combatté per i Francesi contro l'Olanda. Nello stesso tempo, curiosamente, si occupava di scenografie teatrali (di "macchine" come si diceva allora) nascevano i teatri pubblici, l'opera lirica s'era ormai affermata, bisognavano esperti, appunto di "macchine" teatrali. Si occupò perfino di fuochi artificiali e pirotecnìa. Né mai dimenticò il vecchio mestiere delle armi: fu infatti presente in Morea al soldo dei Veneziani nel 1685 e, poco dopo, nel 1687 combatté a Navarrino.

Fu poi la volta di Pompeo (1662-1752) poeta lirico e tragico, sodale della regina Cristina di Svezia (quella dell'Arcadia) cui lui stesso partecipò col vezzoso nome di Fertilio Libeo. E fu anche dell'Accademia degli Scomposti a Fano. Amico del principe Giorgio di Brunswich, futuro re d'Inghilterra e del cardinale Albani, futuro papa Clemente XI.

Dopo di lui Pompeo junior, da Spoleto (1776-1830). Appassionato di belle arti, Gonfaloniere a Fano curò il restauro del ciclo di affreschi del Domenichino nella Cappella Nolfi del duomo. Appassionato anche di cavalli pubblicò uno studio sull'Equitazione.

Giulio Junior (1780-1844) attivo nell'Università di Lipsia dove

si ebbe l'appellativo di Filosofo Italiano. Frequentò a Pavia, nel 1809 le lezioni di Letteratura Italiana di Ugo Foscolo col quale ebbe poi amicale consuetudine. Attivo anche a Fano per gli interventi di opere pubbliche sul Porto Canale e sul teatro.

Di Rodolfo s'è già accennato. Si aggiunga che prima della fatale Guerra di Crimea aveva combattuto a Goito, a Vigevano fino a meritare una delle più alte onorificenze dell'epoca: la Croce dei Santi Maurizio e Lazzaro.

Poi il giovane Cante, morto nella I Guerra Mondiale poco più che ventenne, colui che ha dato il nome all'Istituto e, ultimo, ancora un Cante in ideale congiunzione, morto nell'anno 2000.

Dunque, s'è visto, la famiglia dei duchi di Montevecchio pur non lottando mai per il predominio sulla città di Fano (per quello s'erano accapigliati i Del Cassero e i Da Carignano) fu comunque cospicua per nobiltà e censo fra le prime.

E a mano a mano che la città, espandendosi, bucava la ristretta cinta delle mura romane e poi di quelle malatestiane, si veniva formando quella zona che città non è più e ancora non è campagna, sorgeva in prosieguo di tempo l'edificio prospiciente il campo boario allogato ove ora si trova l'ex Caserma Paolini.

A suo tempo il Cardinale Albani aveva fatto incidere il canale scolmatore del Metauro che darà poi ampiezza e agibilità al porto canale, con la darsena e il portus Burghesius, a voler parlare difficile.

A vederlo sembra, e forse lo è, un tranquillo e piuttosto anonimo incrocio nella periferia di una piccola città.

Ma non è così. Su tutto aleggia la mole del palazzo del Cante, come una corazzata scortata dalle torpediniere; anche il nome evoca l'immagine di una nave da guerra: come dire incrociatore Duce degli Abruzzi, Montecuccoli, Portaerei Cante.

C'è il muro della caserma, parte posteriore, e pare di vedere in una nebbiosa alba autunnale due gentiluomini che si sfidano a duello, mentre la contessina, oggetto del contendere e premio del vincitore, si appoggia al "legno" e annusa i sali onde evitare il deliquio.

E dall'altra parte della strada c'è una villa ottocentesca dove chi scrive, fanciullo, si recava (era la casa dello zio medico, anzi prozio) e giocava coi cuginetti. Il vecchio prozio possedeva un'automobile, vecchia anche per allora, con la messa in moto a manovella.

I bambini assistevano al rito, dopo essere stati messi a giusta distanza perché "non si sa mai". Per l'occasione il prozio indossava una vecchia palandrana e a prezzo di notevoli sforzi riusciva ad avviare il motore e si avviava, non prima di avere mandato la domestica fuori del cancello a segnalare che al momento c'era strada libera...e ci credo: passava un'auto ogni quarto d'ora…

Sempre all'incrocio, esiste ancora una lapide ormai illeggibile e stinta, che ricorda la fine, lì per incidente, di uno che la morte l'aveva pur affrontata e provvisoriamente vinta in ben altre circostanze, quando nei cieli d'Africa aveva affrontato, a bordo del suo caccia, decine di aspri duelli con inglesi e americani, e ben dieci onorificienze e medaglie al valore s'era meritato:

> "Capitano Pilota Dante Magagnoli
> dieci medaglie al valor militare
> e quattro croci di guerra".

Tutto finì quando, in quell'incrocio, colpì con la tempia il parabrezza di un'auto:

"Non si sa se le vicende umane siano stabilite dal destino o da una immutabile necessità o se si sbvolgano in base al caso" ("In incerto iudicium est, fatone res mortalium et necessitate immutabili an forte volvantur", *Annali*, VI, 22).

È il grande Tacito che parla e lascia tutti nel dubbio.

E a pochi metri da lì, ove ora sorge un anonimo palazzo, un'officina per la lavorazione di grandi blocchi di marmo.

Un bambino giocava a nascondercisi…

E nella memoria e nella mente di chi scrive c'è anche la figura di suo padre medico, all'occasione tenente di sanità, che in quella caserma nel lontano 1940, all'imbocco della II Guerra Mondiale, visitava tanti ragazzi di vent'anni e doveva giudicarli idonei o meno alla partenza per Grecia e Albania: un viaggio che per tanti di loro sarebbe stato senza ritorno, e si sapeva, e lui cercava di trovare qualche malanno a ciascuno, per evitare quella partenza priva di speranza.

E neanche si può fare a meno di ricondurre alla memoria che lì, a pochi metri c'è anche l'abitazione di una cara persona che da poco ci ha lasciati e che ritengo voler ricordare con tanto affetto e nostalgia: la professoressa Maria Assunta Maiorano, che molto ha fatto per la vita culturale di Fano dando sviluppo e impulso al Circolo Bianchini.

Dolce di umanità, vasta di cultura, ferma nella fede, tenace nel sì e anche nel no, animatrice morale, culturale e (penso) anche sostenitrice materiale del Circolo che giustamente considerava sua creatura.

Stringe il cuore, adesso, passare davanti a quella finestra al pianterreno, ricordarla calda di luce e di voci che giungevano fino all'esterno, e guardare dentro, e vedere persone vive.

In quel crocicchio, apparentemente poco significativo, si addensa dunque nel contemplarlo un grappolo di pensieri, di sensazioni, di riflessioni. Quasi un piccolo Aleph di casa nostra.[1]

E su tutto e su tutti il Cante, la "portaerei Cante" che guidata da mani sicure fornisce sereno tramonto e dolci anche se talvolta un

poco malinconiche giornate a tante persone che nel lavoro hanno speso la propria vita.

E ci sono anche altri supporti, attività collaterali dell'Istituto, convergenti tutte a quell'unico fine di rendere la vita un po' più facile e accettabile.

In particolare:

1) Alla palazzina don Guido Berardi: Comunità alloggio per gestanti e madri con figli a carico

2) Comunità alloggio educativa per minorenni

3) Comunità Luigi Sperandini - Comunità educativa per minorenni

4) Comunità Mimosa

5) Ricerca - Laboratorio Cante di Montevecchio - Laboratorio di biologia molecolare citogenetica in ambito pre e post natale

Oltre, naturalmente, alla Residenza Protetta G. Di Bari: trentotto anziani non autosufficienti.

*Gli altri, quelli dell'incrocio, se ne sono andati, nessuno c'è più: il vecchio Capron che bofonchia, protesta pensando al suo campo boario, prima profanato da una caserma, ora addirittura declassato ad anonimo parcheggio, il Generale Palazzi, il generale Paolini, il duca Astorre, ultimo dei Montevecchio che ressero l'Istituto, e Cante, il dimenticato personaggio da una guerra lontana, il vecchio prozio, il bambino che si nascondeva tra i blocchi di marmo, il medico tenente che cercava non far andare tanti giovani al macello, la cara professoressa che viveva per il suo circolo, l'eroico pilota beffato dal destino...se ne sono andati tutti.*

Continua dunque e comunque la missione del Cante in questi ambienti grondanti di umanità, nella meritoria tradizione cui s'è

accennato, ma al tempo stesso attento a cogliere cambiamenti e nuove situazioni e sviluppi di una società in rapido e mutevole cangiamento.

La missione precipua è sempre la stessa: avviare a sereno distacco tanti e tante che si sono spesi a servizio degli altri.

Dunque sì: "labora parta quies", nella pace dello spirito attraverso il diuturno e duro lavoro di una vita.

[1] Aleph nelle culture orientali è il punto dal quale tutti i punti si dipartono e nel quale tutti convergono. E contemplandolo si può contemplare il mondo. Ma non è qui tempo nè luogo. Rimando allo stupendo racconto dello scrittore argentino Jorge Luis Borges (1899-1986).

Fig. 1 – Istituto Cante di Montevecchio. (Archivio fotografico Istituto Cante di Montevecchio)

Fig. 2, 3 – Cante di Montevecchio, refettorio femminile e maschile, 1950. (Archivio fotografico Istituto Cante di Montevecchio)

Fig. 4 – Istituto Cante di Montevecchio, colonia marina 1920. (Archivio fotografico Istituto Cante di Montevecchio)

Fig. 5 – Istituto Cante di Montevecchio, colonia marina 1925. (Archivio fotografico Istituto Cante di Montevecchio)

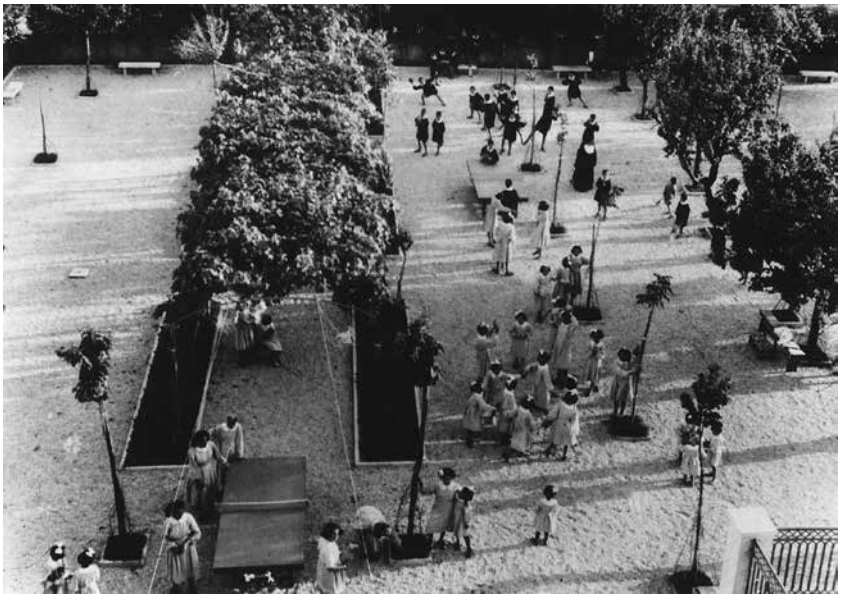


Fig. 6 - Istituto Cante di Montevecchio, 1951. (Archivio fotografico Istituto Cante di Montevecchio)

Fig. 7 - Istituto Cante di Montevecchio, 1956. (Archivio fotografico Istituto Cante di Montevecchio)

Fig. 8 – Istituto Cante di Montevecchio, 1963. (Archivio fotografico Istituto Cante di Montevecchio)

# Gabriele Ghiandoni, le opere e i giorni

*Marco Ferri*

Gabriele Ghiandoni è nato a Fano il 10 novembre 1934 ed è morto nella sua città il 13 aprile 2018. Era appassionato di cinema e di arte, e soprattutto di letteratura, ma prima del 1986 le sue pubblicazioni erano rigorosamente scientifiche. Laureato in ingegneria all'università di Milano, ha insegnato prima negli istituti di istruzione superiore e poi è diventato docente di matematica alla Facoltà di Farmacia dell'Università di Urbino. Il suo impegno politico nel partito comunista fino alla metà degli anni ottanta è stato appassionato e intenso. È stato assessore all'urbanistica del Comune di Fano e presidente dell'Unità Sanitaria Locale. Non era una persona schiva e sottotraccia, era l'opposto, cioè apertamente competitivo e polemico, ma in modo solare. L'ho conosciuto soltanto dopo che la sua esperienza politica si era conclusa, e quasi per caso, in biblioteca Federiciana, verso la metà degli anni ottanta.

Gli avevo regalato una mia plaquette con delle poesie e un'incisione di Giordano Perelli. Abbiamo cominciato a frequentarci e discutere, come se ci conoscessimo da tanto tempo. Lui voleva parlare di letteratura, e io ero contento di discuterne con lui. Entrare nel suo Istituto e nel suo studio universitario per me era come bagnare i piedi in un liquido freddo e misterioso. Lì parlavano un'altra lingua. Solo i matematici parlano con Dio, c'era scritto su un pannello. Ammesso che l'interlocutore intenda rompere l'imbarazzante silenzio, gli avevo detto un giorno. Qualche anno dopo, nel 1994, lui avrebbe scritto, parlando di numeri: "lo zero, la cifra dei misteri, la vuota meridiana senza sole, l'inesprimibile nulla …").

Non saprei dire se i nostri incontri nel 1985 e i primi scambi di idee culturali sono stati l'occasione per indurlo a pubblicare cose letterarie, semmai potrebbe essere vero il contrario. Gabriele infatti insisteva per farmi uscire dal limbo delle plaquette raffinate e comporre un primo libro sostanzioso. Comunque nel 1986 è uscito il suo libro d'esordio, *In cima al mare*, per Maggioli editore di Rimini, ed è uscita anche la mia prima raccolta poetica, *Prove a variazioni*, a mie spese, per le Edizioni Nuove Carte di Giordano Perelli. Ad una cena con tutti gli amici nel ristorante di Lucio Pompili (che poi avrebbe avviato l'impresa da chef stellato del Symposium di Cartoceto) Gabriele obbligò tutti a comprare il mio libro e mi ritrovai imbarazzatissimo a stipare i soldi nelle tasche del cappotto. Una vergogna abissale, per me, invece Gabriele la considerava una piccola prevaricazione onesta. Divertente, per lui.

Ho scritto una recensione al suo libro per il periodico dell'amministrazione provinciale di Pesaro e Urbino, perché mi era sembrato originale quel finto dizionarietto dei modi di dire dialettali. In realtà quella forma-dizionario era un pretesto per far uscire allo scoperto il mondo culturale che Ghiandoni aveva elaborato negli anni. Al centro di questo mondo c'era la sua città, Fano, ma vista con lo sguardo ambivalente di chi possiede il dna dei propri luoghi d'origine (che non esiste, ovviamente, è un modo di dire per enfatizzare il suo amore per i luoghi dove è cresciuto, meglio specificare, oggi, per evitare discorsi identitari e simili idiozie). E nello stesso tempo nutriva una curiosità inesauribile per le forme più sperimentali e avanzate dell'arte, del cinema e della letteratura. Qui si innestava poi la sua formazione scientifica, di chimico e matematico. I suoi titoli dei primi cinque anni, fino al 1991, registrano questa situazione, insieme alla sua fame editoriale: *Idillio marinaro*, *Fano: una città un racconto*, *Trattatello di geometria fantasiosa*, *La vacanza a mare*, *Veleni*.

Nel frattempo, Gabriele Ghiandoni era al centro di un proliferare di iniziative culturali, dopo che aveva riattivato il circolo cultura-

le Gramsci a Fano. Impossibile ricordarle tutte: la collana "Scritture & Figure" dell'editrice Flaminia di Pesaro, già descritta nel breve ricordo di Ercole Bellucci su questa rivista (2017), gli "Incontri con i piccoli editori" tra i quali il poeta Attilio Lolini, con i Quaderni di Barbablù, e Nicola Crocetti, che proprio a Fano, nell'auditorium Sant'arcangelo, parlò della sua idea di una rivista soltanto di poesia, "Poesia" appunto, che allora sembrava un azzardo incredibile. E poi tante altre iniziative. Nella biblioteca Federiciana, Sala Manoscritti, è consultabile un album del circolo culturale Gramsci che raccoglie tutti gli inviti stampati per le varie occasioni.

Dagli incontri nascevano altre idee ma soprattutto relazioni importanti. Gabriele era istintivamente umorale e amava il rapporto schietto, ma rispettava l'onestà intellettuale, e l'amicizia non offuscava il suo giudizio, che ovviamente non era infallibile (ammesso che qualcuno possa esserlo). Di sicuro era senza peli sulla lingua. Le relazioni servivano anche per allestire l'almanacco di letteratura "Cartolaria" e basta scorrere i nomi sulle copertine dei fascicoli dell'almanacco per avere un'idea di come in poco tempo avesse stretto rapporti con autori importanti del panorama letterario: Paolo Volponi, Franco Loi, Eugenio De Signoribus, Franco Scataglini, Giampiero Neri, Francesco Scarabicchi, Massimo Raffaeli, Alessandro Portelli, Raffaello Baldini, Giovanni Bogliolo e soprattutto Peter Kammerer, dopo una sua bellissima conferenza per il ciclo "Il fiore dell'utopia". Peter era arrivato in bicicletta da Urbino ed era ritornato in corriera, infilando la biciletta nel portabagagli. Un'epifania.

Gabriele aveva cominciato a collaborare saltuariamente con "Il Manifesto", soprattutto con l'inserto "Il gambero rosso". Si divertiva. Descriveva ristoranti, cuochi, piatti originali, a volte ci vedevamo con il responsabile dell'Arcigola delle Marche, Antonio Attorre. Nel frattempo era tornato a Fano suo cugino Tullio Ghiandoni, un artista che aveva lavorato come grafico alla Mondadori, e ora ci mostrava la scatola magica dei suoi archivi, e

sembrava un baule senza fondo. Tullio ci conquistò subito: per me tutto quello che faceva, anche l'invenzione più semplice, era magico, invece Gabriele recitava la parte del critico esigente e provocatore. Tuttavia anche lui rimaneva stupito dal perfetto candore dell'arte di Tullio. Le plaquette che hanno fatto insieme ne sono una testimonianza. Si sono inventati anche un marchio editoriale, *Lacerqua*. Nella bibliografia che segue questi ricordi ho utilizzato il termine plaquette per le sue edizioni d'arte, perché Gabriele ne era innamorato.

Altri artisti facevano parte del petit clan: Emilio Furlani ed Enrico Ricci, Giorgio Antinori e Valter Gambelli, Paolo Vitali, Renato Bertini e pochi altri, fino al nipote di Gabriele, Michele Ambrosini. Il gusto artistico di Gabriele era estremamente raffinato, a volte gli bastava un colpo d'occhio. E spesso presentava mostre dei "suoi" artisti e le organizzava. La curiosità lo portava a visitare mostre in varie parti d'Italia, non solo quelle di artisti contemporanei. Qualche volta sono andato con lui, seduto come in un salottino sulla sua Citroën DS, che alla partenza si sollevava dolcemente sulle sospensioni. Il ricordo più divertente è quello della mostra di Jean Fautrier a Modena, con Gabriele e Enrico Ricci che discutevano animatamente sulle opere e facevano saltare gli allarmi, non una ma più volte.

Nei primi anni novanta è riuscito a organizzare anche una rivista di analisi del territorio, *Microcosmo*, che sotto la guida di Peter Kammerer divenne per cinque intensi numeri un luogo di scambio e confronto di idee. Il confronto era anche generazionale.

Dopo il '91 la sua voce poetica si è espressa soprattutto nel dialetto di Fano. Gabriele si confrontava spesso con il dialettologo Sanzio Balducci, con la sorella Maria Pia, con gli amici più stretti, e ha scritto anche qualche breve saggio sul dialetto fanese su varie riviste di diffusione nazionale: *Diverse lingue*, *Il Belpaese*, *Tratti*, *Il lettore di provincia*, *Hortus* e altre.

Aveva cominciato con un finto dizionario dei modi di dire del dialetto fanese e dopo varie avventure sperimentali, dove plasmava una lingua poetica basata su accostamenti inattesi, e che andava decifrata nelle sue folgorazioni, che spesso sospendevano la sintassi e la punteggiatura, era ritornato al dialetto. Una chiarificazione. Soprattutto la poesia, il ritmo stesso dei suoi versi, adesso coincideva con la sua voce. La sua voce schietta, aspra, priva di retorica, quasi un grado zero della scrittura, per citare Roland Barthes. Ma il grado zero di Ghiandoni ha un significato diverso: è il suo parlato nudo e crudo, e i suoi a capo sono le pause del respiro, i tempi della dizione. Non c'è altro se non l'eco semantica di quanto è stato detto nei versi, non ci sono ripercussioni metafisiche o lamenti sul destino del genere umano, semmai l'amarezza per il tempo che corrode ogni passione e ogni ideale. Così in effetti la sua poesia è stata letta e apprezzata, sia dagli amici che hanno accompagnato le sue uscite editoriali, sia dai recensori. Gabriele ha avuto riscontri importanti. Per il suo primo libro, ad esempio, Luciano Anselmi e Giuseppe Bonura, poi Attilio Lolini sul "Manifesto" (14 luglio 1987), Tommaso Di Francesco, che divenne suo amico, Francesco Piga, Marina Pizzi su "Poesia" (n. 87 settembre 1995), Franco Loi sul "Sole 24Ore" (16 aprile 1995), Pietro Civitareale, Dante Maffia, Giovanni Tesio su "Tuttolibri" (26 agosto 2000), e tanti altri.

Se la poesia sta sicuramente al centro della sua opera letteraria, la sua narrativa non è un semplice complemento, infatti, a cominciare da *El viag* del 1995, e proseguendo con *I racconti di Fano* (1999) e *Al fiume* (2002), quello stesso mondo descritto nei versi viene raccontato in prosa, come in una conversazione, e ne viene fuori un inventario di ricordi, spesso rielaborati, che funzionano – così avevo scritto nella postfazione di *Al fiume* – come una "guida intima", dove l'autore, senza togliersi del tutto la maschera, conduce il lettore nei suoi luoghi privilegiati e più cari, per fargli comprendere il proprio mondo, volutamente circoscritto e nello stesso tempo inesauribile. Anche quando impersona lo scrittore che parla della sua "ars artificialiter scribendi", cioè, fuori

di metafora, delle tecniche di scrittura creativa, Ghiandoni, come ha suggerito Fabio Pusterla nell'introduzione a *La scrittura va sola per il mondo*, "ha messo a punto un anomalo e dissimulato romanzo di formazione". Insomma, un amore totale verso la sua città, la sua lingua, e le colline e il fiume, qualcosa che lo ipnotizzava e avvolgeva, e lo riportava ogni volta di fronte alla pagina bianca.

Gabriele era partito, nella sua avventura letteraria, rappresentando il suo carattere aperto e scontroso, la sua intelligenza acuta e provocatrice, mescolando registri diversi, utilizzando senza timore le citazioni dagli autori che lo avevano entusiasmato. Ne erano uscite delle composizioni magmatiche, in qualche modo autarchiche, nel senso che il lettore era costretto a entrare nella trama delle sue relazioni sonore e semantiche, e ammirarle e studiarle come si ammira e studia un quadro. Poi il dialetto, nudo e crudo, ha aperto un'altra strada. E lì il lettore non può fermarsi a guardare, deve camminare con lui, svoltare, verso dopo verso, nei suoi vicoli, scendere negli enjambement, e fermarsi quando lui si ferma, magari per una meditazione più acuta o per un'immagine più forte, e poi ripartire. Chi ha passeggiato con lui sa che questo era il suo modo di camminare. La sua poesia sembra modellata su quel ritmo. Comunque per me sono entrambe significative, sia le composizioni astratte sia quelle dialettali, anche se devo ammettere che le poesie in dialetto sembrano intagliate per durare.

*Gì a tors* si apre con dei versi di Sinisgalli, in esergo: " Cari luoghi dove / ti pare di udire / di rimbalzo la tua voce". Non si potrebbe dire meglio, per quanto riguarda l'ispirazione letteraria di Ghiandoni. Ed eccola, la sua voce, quella di Gabriele Ghiandoni: "Ha fat el ghiac / el giorn dla galaverna / sopra le pos de lastra / spacat / da la punta de sola / sal vent a spas / tra le grond e la rùgin". La traduzione non è letterale, Ghiandoni scrive: "In inverno, con la *galaverna*, pioggia mista a neve, si sono formate le lastre di ghiaccio, spaccate dalla punta delle suole delle scarpe pesanti; e il vento a passeggio tra le grondaie arrugginite".

Questo mi sembra un importante punto di arrivo. La sobrietà, l'assenza di retorica, la voce che porta con sé l'immagine e il sentimento, senza la minima concessione al letterario, e nello stesso tempo, finalmente, apre al dialetto fanese una via maestra verso la poesia, in modo originale.

Il funerale laico nella Sala del Commiato al Cimitero dell'ulivo è avvenuto in un primo pomeriggio ventoso e luminoso. Era martedì 17 aprile. Ho sentito la mia voce esordire nella sala stipata di amici e conoscenti, e temevo di non resistere a una cerimonia meditata la sera prima. Avrei potuto raccontare una vita intensa, invece ho scelto un commiato di poesia e affetti, perché la storia di uno scrittore non ha una conclusione, non finisce con la sua morte, ma prosegue nella sensibilità dei lettori. Ed è giusto che siano loro, domani o nel futuro, a parlare di Gabriele Ghiandoni.

Due assessori, Stefano Marcheggiani e Samuele Mascarin, hanno ricordato brevemente il Gabriele politico e culturale, e Francesca, la nipote, a nome di tutti i nipoti, ha parlato con tenerezza e quasi con affetto filiale. Ho letto qualche poesia di *Sinfonietta*, un libro disilluso e cupo di Gabriele, come per ritrovare i suoi sbalzi d'umore, il suo mondo quasi araldico, il suo sarcasmo combattivo e la sua cruda umanità. Poi ho letto la testimonianza che Peter Kammerer gli aveva dedicato per i suoi ottant'anni. Dove dice che il dialetto rinnova le lingue. E vengano pure altre parlate bastarde. Infine la moglie Laura è riuscita ad essere più forte del dolore e ha fatto un breve discorso di ringraziamento, senza guardare il foglio che aveva scritto e che teneva in una mano. Nel piccolo cimitero di Roncosanbaccio ci siamo ritrovati in pochi, a guardare la ruspa che calava la terra umida sulla bara. Era caldo.

*Ho pensato di fornire una bibliografia completa delle opere di Gabriele Ghiandoni e delle sue edizioni d'arte, le sue plaquette. Ci vorrà più tempo invece per una bibliografia dei suoi scritti, dispersi su riviste e altre pubblicazioni, e per un elenco delle recensioni dedicate ai suoi libri.*

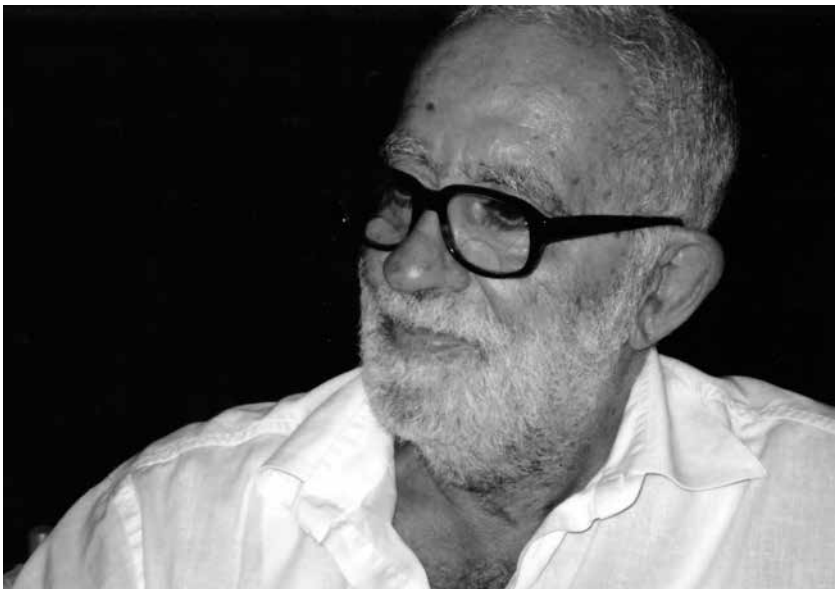


Fig. 1 - Gabriele Ghiandoni

Fig. 2 - Gabriele Ghiandoni insieme al cugino Tullio Ghiandoni

Fig. 3 - Gabriele Ghiandoni a una festa del 1 maggio a casa di Peter Kammerer

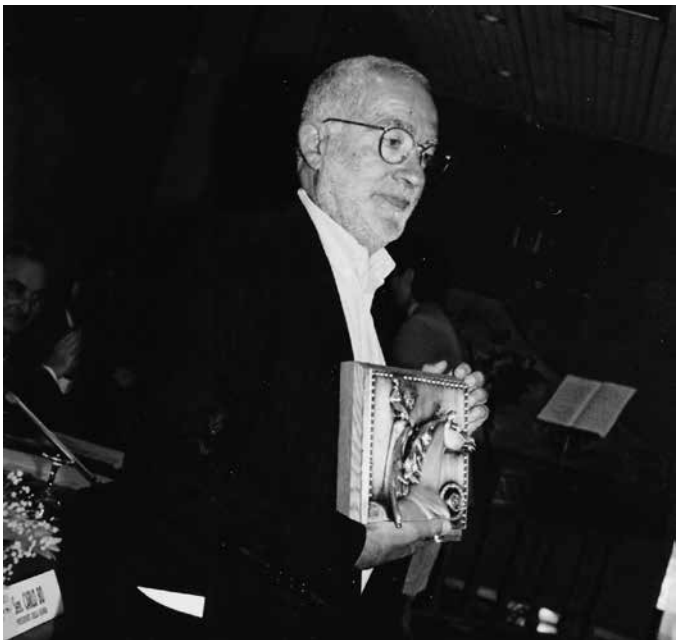


Fig. 4 - 14 ottobre 2000, Gabriele Ghiandoni riceve il premio Gentile da Fabriano per La mùsiga (Marsilio2000)

Bibliografia

Libri

*In cima al mare : modi di dire dal dialetto marchigiano*. Rimini, Maggioli editore, 1986

*Idillio marinaro in quattro parti e un prologo*. Rimini, Maggioli editore 1987

*Fano: una città, un racconto*. Rimini, Maggioli editore, 1987.

*Il peso della trasparenza*. Pesaro, Editrice Flaminia, 1988

*Trattatello di geometria fantasiosa*, con una nota di Ercole Bellucci. Siena, Quaderni di Barbablù, 1989

*La valle del Metauro dalla foce a Borgo Pace*. Rimini, Maggioli editore, 1989

*La vacanza a mare*, con una nota di Eugenio De Signoribus. Pesaro, Editrice Flaminia, 1991

*Veleni*, con una nota di Attilio Lolini. Brescia, Edizioni L'obliquo, 1991

*Gì a tors*, prefazione di Achille Serrao. Ravenna, Longo editore, 1994

*El viag*. Fano, lacerqua, 1995

*Da per lu sol*, postfazione di Maria Pia Ambrosini. Faenza, Mobydick, 1996

*In cima al mare/bis*, prefazione di Giuseppe Bellosi. Fano, lacerqua, 1996

*La festa*, postfazione di Giovanni Tesio, nota di Eugenio De Si-

gnoribus. Faenza, Mobydick, 1998

*I racconti di Fano*. Lecce, Piero Manni, 1999

*La mùsiga* [nota linguistica di Sanzio Balducci]. Venezia, Marsilio, 2000

*Al fiume*, nota di Marco Ferri. Lecce, Piero Manni, 2002

*Concerto*, con una nota di Massimo Raffaeli. Brescia, Edizioni L'obliquo, 2003

*La scrittura va sola per il mondo: Trattatello fantasioso di scrittura creativa*, introduzione di Fabio Pusterla. Lecce, Piero Manni, 2005

*Sinfonietta*, prefazione di Francesco Piga. Catania, Prova d'Autore, 2006

*Il viaggio di ritorno*, nota di Marco Ferri. Fano, Fondazione Carifano, 2007

*Canto di fine estate*, prefazione di Francesco Piga. Catania, Prova d'Autore, 2008

*Due città*. Fano, Fondazione Carifano, 2008

*fanumfortunae : microstoria di un luogo tra paese & città*. Pesaro, Editrice Flaminia, 2011

Gabriele Ghiandoni ha tradotto nel dialetto fanese due monologhi di Raffaello Baldini, *Zitti tutti!* e *In fondo a destra*, rappresentati al Teatro della Fortuna di Fano nel 1998 e nel 2000. Fano, Centro teatro, 1998 e 2000.

Alcune poesie sono nelle antologie *Melodie della terra: Novecento e natura*, a cura di Plinio Perilli. Milano, Crocetti editore, 1997

*La poesia nelle Marche: il Novecento*, a cura di Guido Garufi. Ancona, Il lavoro editoriale, 1998

Plaquettes

*hkwxyπe*, con una stampa calcografica di Enrico Ricci. Pesaro e, Editrice Flaminia, 1986

*Doppia ri-visitazione*, con una stampa xerografica di Tullio Ghiandoni e una poesia di Marco Ferri. Fano, s.e., 1986

*Luoghi*, [nota di Marco Ferri]. Brescia, Edizioni L'obliquo, 1990

*La strada consolare Flaminia in territorio marchigiano: un itinerario tra storia e gastronomia*, testi di Luciano De Sanctis e Gabriele Ghiandoni. Pesaro, edizioni Promoter, 1990

*Recita*, [con quattro immagini xerografiche di Tullio Ghiandoni], Fano, 1990 [dattiloscritto]

*Sulle immagini: Fano d'antan*, con una nota di Luciano Anselmi e un disegno di Tullio Ghiandoni. Pesaro, Editrice Flaminia, 1990

*Totem*, con una acquaforte di Giorgio Antinori. Fano, s.e., 1990

*Asterie calcinate di rosa*, [con tre acqueforti di Valter Gambelli e una nota di Massimo Raffaeli]. Pesaro, Editrice Flaminia, 1991

*Fano romana : curiosità gastronomiche*. Pesaro, edizioni Promoter, 1991

*La deserta terra*, con un'opera di fusione di Giulio Marcucci. Fano, s.e., 1992

*Poesie a Fano*, con una nota di Giampiero Neri. Fano, lacerqua, 1992

*La mia città*, con un'acquaforte di Edgardo Travaglini. Fano,

Nuove carte, 1993

*Storia di i*, in collaborazione con Tullio Ghiandoni. Fano, s.e., 1993

*L'antico olivo*, con una calcografia di Carlo Fayer. Fano, Nuove carte, 1994

*Storia di u*, in collaborazione con Tullio Ghiandoni. Fano, s.e., 1994

*Numeri* : un racconto di Gabriele Ghiandoni , una incisione di Pietro Tarasco. Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 1994

*Storia di a*, in collaborazione con Tullio Ghiandoni. Fano, s.e., 1995

*Paesaggio impossibile*, incisioni di Sandro Ciriscioli, Paolo Fraternali e Rossano Guerra. Poesie inedite di Eugenio De Signoribus, Marco Ferri e Gabriele Ghiandoni. Urbino, Montefeltro editore, 1995

*Una poesia*, con una incisione di Adalberto Borioli. Urbino, s.e., 1995

*El cimiter tla campagna*, con una nota di Eugenio De Signoribus e un disegno di Renato Bertini. Fano, lacerqua, 1997

*12*, immagini di Tullio Ghiandoni. Fano, lacerqua, 1997

*Storia di e*, in collaborazione con Tullio Ghiandoni. Fano, s.e., 1997

*Storia di o*, in collaborazione con Tullio Ghiandoni. Fano, s.e., 1997

*La visita*, con un disegno di Giorgio Antinori. Lugo, Il bradipo, 1997

*Una poesia*, frammento di Carlo Fayer. Osnago, Edizioni pulci-

noelefante, 1998

*Il dono*, con una incisione di Giampaolo Berto. Sant'Elpidio a Mare, Associazione La Luna, 1998

*La mùsiga*, con un disegno di Tullio Ghiandoni e una nota di Marco Ferri. Fano, s.e., 1998

*Recite*, disegni di Tullio Ghiandoni, testi di Marco Ferri e Gabriele Ghiandoni. Fano, lacerqua, 1999

*Raccontini & memoria*, postfazione di Federico Ambrosini. Fano, Libreria del Teatro, 2001

*Numeri*, con una calcografia di Valter Gambelli. Fano, lacerqua, 2003

*Tullio Ghiandoni*, con una poesia di Gabriele Ghiandoni. Brescia, Edizioni L'obliquo, 2003

*La mia città*, con una nota di Marco Ferri. Fano, Libreria del Teatro, 2004

*Una poesia*, tempera di Adalberto Borioli. Osnago, Edizioni pulcinoelefante, 2005

*Due poemetti*, nota di Francesco Piga. Fano, Libreria del Teatro, 2007

*Monologo*, nota di Francesco Scarabicchi. Fano, lacerqua, 2009

*Monologo a più voci*, nota di Gio Ferri. Fano, lacerqua, 2010

*Fragmenta*, nota critica di Francesco Piga. Fano, lacerqua, 2011

*Fano d'antan: ricordi*, con una nota di Marco Ferri e un'opera di Michele Ambrosini. Fano, lacerqua, 2012

*Girotondo*, con una matita su stampa off-set di Michele Ambrosini. Fano, s.e., [2012]

*Citazioni altro*, prefazione di Enrico Capodaglio. Fano, lacerqua, 2013

*Dediche*, [prefazione di Marco Ferri, testi di Peter Kammerer e Eugenio De Signoribus, incisione di Enrico Ricci]. Casette d'Ete di Sant'Elpidio a mare, Associazione La Luna, 2014

Finito di stampare
nel mese di dicembre 2018

Euro 12,00